UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Eliane Pinheiro da Silva

A construção do visível
Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX

versão corrigida

São Paulo
Agosto de 2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Eliane Pinheiro da Silva

A construção do visível
Alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola
de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu
Chiarelli

versão corrigida

São Paulo
Agosto de 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Eliane Pinheiro da

A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX / Eliane Pinheiro da Silva. -- São Paulo: E. P. . Silva, 2017.
217 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

Bibliografia

1. Alegoria 2. Pedro Américo 3. pintura no Brasil no século XIX I. Chiarelli, Domingos Tadeu II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: SILVA, Eliane Pinheiro da

Título: A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

à minha avó Damásia
in memoriam

aos meus pais Geraldo e Cida
e minha irmã Elaine

Agradecimentos

Agradeço especialmente a meu orientador, Tadeu Chiarelli, por todo apoio, generosidade e leituras atentas.

Agradeço a Fernanda Pitta pela considerações sobre a presente pesquisa, ampliando minha visão sobre o contexto em que se insere, e pelo apoio sempre generoso.

Gratidão ao Professor Claudio Mubarac pelo olhar sempre sensível.

Aos amigos do Grupo de Estudo Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, pelas trocas sempre constantes.

Às amigas de todas as horas e das conversas estimulantes: Indrani Taccari, Marianne Arnone, Meiko Vélez.

Aos amigos Ravi Novaes, Heloisa Espada, Maria Hirszmann, Ana Avelar, Thiago Gil. A Affonso Prado, pela trilha sonora da dissertação. A Fábio D’Almeida Maciel pela amizade atenciosa. A Silvia Macedo Chiarelli pelo carinho. A Pedro Sibahi e todos os amigos que fiz no Centro Acadêmico Lupe Cotrim (CALC).

Aos funcionários do Departamento de Artes Plásticas: Solange, Stela, Regina e Raul.

Às funcionárias da Pós-Graduação Karina de Andrade e Mirian Zarate Villalba.

À Fernanda D’Agostino, Rafael Almeida Tonon e Valéria Piccoli da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A Valéria, especialmente pela leitura atenta e pelas considerações que me ajudarão a seguir nos próximos estudos.

À Maria Augusta Barradas Barata pesquisadora do Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Aos funcionários da Biblioteca da ECA.

A Felipe Dittrich Ferreira do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty.

A Renata Carvalhaes do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Pelas aulas e por toda atenção que sempre me dispensaram: Profa. Sônia Salzstein, Prof. Marco Buti, Prof. Luciano Migliaccio, Prof. Sergio de Carvalho, Prof. Luiz Armando Bagolin.

À Capes, pelo fomento necessário à dedicação a esta pesquisa.

*O voi ch'avete li'ntelleti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani*
(Dante, *Inferno*, IX, 61-63)

Ó vós que têm o intelecto são
mirem a doutrina que se esconde
sob o véu dos versos estranhos

Resumo

Esta pesquisa investiga mecanismos construtivos e interpretativos que fizeram com que algumas pinturas fossem compreendidas como alegorias na segunda metade do século XIX no Brasil. A análise está centrada sobre duas obras do pintor paraibano Pedro Américo (1843-1905): *Estudo para Libertação dos Escravos* (1889) e *Pax et Concordia* (1902). A investigação é ampliada para o diálogo que essas pinturas estabeleceram com outras obras do mesmo contexto e com as concepções de alegoria existentes no Brasil em fins do século XIX.

Palavras-chave: Alegoria; pintura no Brasil no século XIX; Pedro Américo; retórica.

Abstract

This research scopes out productive and interpretative mechanisms which have made that some of the paintings were to be believed as allegories in the second half of the XIX century in Brazil. This analysis is focused on two of the works of the paraibano painter Pedro Américo (1843-1905): *Estudo para Libertação dos Escravos* (1889) e *Pax et Concordia* (1902). The scope out is extended to the connection that these paintings have with other works of the same conditions and with the conceptions of allegory in Brazil at the end of the XIX century.

Key-words: Allegory; painting in Brazil in the XIX century; Pedro Américo; Rhetoric

Sumário

Introdução 11

Capítulo I - Esquemas construtivos 28

Capítulo II - Algumas teorias 96

A prática da personificação 96

Lugares da alegoria, lugares do símbolo 127

Entre tratados e manuais 135

Entre gêneros 148

Capítulo III - A crítica e a interpretação alegórica 164

Considerações finais 196

Referências 200

Anexo 208

Pedro Américo. *Estudo para Libertação dos Escravos*. 1889, óleo s/ tela, 140,5 x 200 cm (c/ suporte). Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Introdução

No primeiro plano da pintura, três pessoas negras são representadas reunidas no piso inferior do semicírculo central de uma arquitetura aberta: um homem e uma mulher ajoelhados, uma criança sentada. Estão diante de uma figura feminina imponente, com os braços abertos de forma ostensiva, sustentando uma corrente com a mão esquerda. A imponentia reside também em suas vestes: sobre a túnica branca, o colete de uma armadura, espada presa ao corpo e sobre a cabeça, um capacete.

No centro da tela, mais ao fundo, outra personagem é circundada por dezenove figuras, todas com pele clara, vestes suntuosas, em assentos dispostos sobre o segundo degrau do semicírculo que define a arquitetura onde se encontram. Aquela que centraliza a cena, sem, no entanto, roubar toda nossa atenção, veste um manto verde e apoia um bastão com a mão direita. Seu lugar de assento está mais elevado que o das demais.

Ela observa a cena descrita acima, que se desvenda à sua frente. Algumas das outras figuras carregam objetos como arranjos de folhas, faixa, espada. Umas conversam entre si sem dar grande atenção ao que se passa à frente, outras no entanto até se curvam ligeiramente para observar melhor.

Mais acima, à direita, figuras aladas pairam sustentando uma cruz que ilumina todo o conjunto. À esquerda, um grupo mais volumoso, também alado, se amontoa flutuando um pouco mais frente. Seus corpos são mais claramente delineados, sinuosos e de colorido mais intenso, comparados ao grupo anterior. Portam livro, harpa, tabuleta, baixela com pedestal, arco, tocha e uma pequena locomotiva.

Os personagens estão dispostos entre uma arquitetura que se assemelha a uma praça ou a um anfiteatro em formato de semi-arena, decorada por esculturas cuja aparência é similar à das figuras “vivas” que constroem a cena. Sobre essa arquitetura, perpassam figuras de contornos pouco identificáveis que acompanham um carro movido por cavalos, e do topo esquerdo do quadro, também testemunham a cena.

O ponto de vista do observador é colocado pouco abaixo da figura que centraliza a cena, aumentando a leveza e movimento das figuras aladas.

Um incensário se encontra no chão à esquerda do centro um tanto transparente, por ter sido acrescido com pouca tinta sobre a arquitetura previamente pintada, conferindo ao cenário certa atmosfera ritual.

A mulher negra no primeiro plano está quase completamente despida, tal como a criança, e traz marcas vermelhas nas costas. A camisa do homem negro está em farrapos, rasgada na região do dorso. Os três estão descalços. Também no centro da composição, à esquerda, uma figura negra alada encontra-se caída no chão, com o rosto escondido e com manchas vermelhas nos braços. A figura é pintada com a mesma cor do grupo ao lado.

Descrever as relações estabelecidas entre as figuras dispostas em *Estudo para Libertação dos Escravos* (1889) de Pedro Américo (Areia-PB 1843 - Florença, Itália 1905) como alguém que não partilhasse conhecimentos sobre a história do Brasil, assim como da cultura visual ocidental é uma tarefa difícil de ser realizada. Nomes impõem-se no processo de descrição. No entanto, parece importante o tipo de descrição buscado aqui para percebermos as relações que a composição promove entre as figuras e que poderiam ficar obscurecidas pela nomenclatura que usualmente atribuímos aos elementos simbólicos dispostos na pintura. Nomes de deuses da mitologia greco-latina trazem significados que antecedem a concepção da pintura em questão, e podem nos distrair, a princípio, de proposições não tradicionais que possam ter sido buscadas pelo pintor. Além disso, quais elementos pictóricos definem tais figuras e como se dá esse processo de configuração?

Por outro lado, o leitor que compartilhe de conhecimentos da história do Brasil e esteja imerso na cultura visual ocidental ficaria insatisfeito com a descrição da obra apresentada acima, pois vemos no quadro mais do daquilo que foi descrito. Ainda nos dias de hoje, partilhamos de pelo menos alguns esquemas de representação usados por Pedro Américo em 1889.

Este algo a mais que a composição sugere, vai além dessa descrição e é passível de

ser encontrado em imagens que protagonizam diversas funções sociais nas fábulas, textos religiosos, moedas, brasões, ex-libris, pinturas, ornamentos etc, por um amontoado de imagens.

A fim de compreendermos melhor *Libertação dos Escravos* e algumas obras que a circundam (cujo significado não pode ser compreendido satisfatoriamente apenas pela descrição daquilo que vemos), interessa a esta pesquisa investigar os esquemas construtivos envolvidos na representação alegórica. Esta operação implica em trazer as imagens e significados que as figuras no quadro evocam e que afastam de pensá-las apenas como personagens factuais.

No primeiro capítulo desta pesquisa, **Esquemas construtivos**, será estudada a configuração de alguns padrões compositivos tradicionalmente utilizados na pintura para representar conceitos ou ideias abstratas. Essa análise será desenvolvida a partir do diálogo comparativo entre duas ou mais obras de arte.

Dentre as múltiplas funções atribuídas às imagens alegóricas e suas respectivas configurações visuais, foi escolhida a prática da personificação¹, por ser um elemento presente nas obras de Pedro Américo aqui analisadas: *Libertação dos Escravos* (1889) e *Pax et Concordia* (1902). Interessará observar de que modo conceitos como liberdade, nação, glória, ganham forma humana nessas obras, carregadas de gestos e atributos formados por objetos que as identificam.

As obras escolhidas para o aprofundamento da análise estão situadas num contexto cultural que problematiza a tradicional hierarquia dos gêneros. Curiosamente, tal problematização parece trazer novos espaços e funções ao gênero alegórico. Ambas as obras pertencem à maturidade de Pedro Américo e às suas últimas tentativas de produções historicamente significativas para o Estado. As diversas semelhanças compositivas entre elas, assim como suas distinções são marcadas pelo fim do regime monárquico, que se localiza entre a produção de uma e outra obra e determinou profundamente seus destinos. Com o fim

¹ Podendo ser definida sumariamente como a prática de representar ideias abstratas, paixões, fenômenos da natureza etc, por meio da figura humana, cercada por gestos, posturas e objetos que estabeleçam relação de semelhança com as ideias representadas.

da monarquia, *Libertação dos Escravos* perde possibilidades de ser adquirida pelo Estado e mesmo *Pax et Concordia* enfrentará dificuldades semelhantes, por sua autoria ser obra de um pintor muito identificado com a monarquia. Mudanças de paradigma são sofridas tanto no âmbito artístico quanto no político.

Assim, o primeiro capítulo busca identificar características da prática da personificação nas obras citadas, procurando se ater aos problemas de composição e elocução ligados à construção visual de um significado figurado, procurando identificar e matizar tais significados em diálogo com o contexto sócio-político.

O segundo capítulo, **Algumas teorias**, está dividido em quatro partes. A primeira delas, **Estrutura da personificação**, reúne uma série de fragmentos de teorias que giram em torno da prática da personificação na cultura visual ocidental. São nomeados como fragmentos porque o modo de pensar essas teorias se efetuou de maneira muito empírica: a identificação nos textos analisados de concepções voltadas para os mesmos problemas construtivos levantados no capítulo anterior. Este subcapítulo se trata da reunião de observações que têm objetivo a compreensão do processo de construção da visualidade dos conceitos centrados na figura humana.

A relação de uma teoria com a outra, um fragmento e outro, não foi pensada pela coerência histórica ou filosófica, mas pelos caminhos que permitiam a mim, como iniciante nos estudos dessas preceptivas, desconstruir alguns elementos que estruturam a prática da personificação.

Este caminho tortuoso ajudou a compreender a intimidade que artistas como Pedro Américo acreditavam possuir em relação à arte do período Clássico. De que natureza seria este “Clássico” na visão dos artistas oitocentistas ainda é uma pergunta a se fazer.

Dentre os estudos sobre a alegoria na visualidade ocidental, foi de grande utilidade a corrente iconográfica/iconológica, por sua tradição de análise desse tipo de imagem, sobretudo no trabalho de decifração de seus significados. Dessa corrente foi emprestada a disposição para olhar comparativamente as imagens, compreendendo dialeticamente forma

e significação.

A segunda parte do capítulo II, **Lugares da alegoria, lugares do símbolo**, buscou trazer elementos para a compreensão do processo de alijamento da alegoria do centro do debate sobre a representação, que até meados do século XVIII ela havia ocupado. O lugar da alegoria nos séculos XVIII e XIX é importante para compreendermos a significação da escolha dos artistas por esse modo criação no contexto brasileiro.

Essa diminuição da importância da alegoria como modo de interpretar e representar o mundo continua a ser objeto de atenção no subcapítulo **Entre tratados e manuais** onde são apresentadas algumas considerações sobre a passagem do entendimento das preceptivas poético/retóricas, do interesse especulativo sobre a natureza das imagens, para o uso dessas preceptivas como fórmulas ou prescrições para a construção de uma obra de arte. Dentro disso, a alegoria parece ser compreendida como um esquema formal de acesso a uma visualidade com certa aura classicista.

A pergunta crucial, mas indireta feita por esta pesquisa, é como estudar, e por que, as preceptivas oriundas da cultura classicista no Brasil do século XIX? Num país periférico, onde tais preceptivas chegaram de forma mutilada e instrumentalizadas, sem o sentido especulativo que as caracterizaria a princípio. O que o uso de tais preceptivas informa sobre a produção de nossos artistas, no caso, mais especificamente sobre a produção de Pedro Américo?

Na quarta parte do capítulo II, **Entre gêneros**, será apontado o caráter híbrido que permeia a produção artística alegórica na segunda metade do século XIX no Brasil, transitando entre linguagens como as da grande pintura de cavalete, da pintura decorativa, do monumento escultórico e da ilustração jornalística.

Os pontos de encontro entre a análise das práticas e das teorias poucas vezes ocorrem neste texto, que se ocupa mais em reconhecer as formas de se pensar a alegoria no século XIX em ambas as esferas, paralelamente. No entanto, temos a consciência da importância de exemplificar e circunscrever historicamente os lugares onde esses encontros ocorrem. Tarefa

ainda para estudos futuros. Neste primeiro momento, o principal trabalho empreendido foi o de tentar identificar resquícios dessa normativa nas obras aqui analisadas.

A observação das teorias e das práticas pictóricas seguiram paralelas, mas alimentaram-se mutuamente. Foram as ideias reunidas no capítulo II que permitiram observar certas características na produção pictórica analisada no primeiro capítulo. Ambos espelham um ao outro, embora nem sempre se toquem.

A ordem estabelecida entre os capítulos teve por objetivo permitir ao leitor o olhar sobre as obras o mais livre possível da pressão e formatação de conceitos. Espera-se compreender em primeiro lugar como se dão os esquemas construtivos que permeiam a alegoria em sua forma visual, nas obras aqui analisadas. Ao chegarmos ao capítulo II, espera-se que o leitor reconheça algumas estruturas vistas anteriormente. Nem sempre o texto remeterá diretamente às obras já analisadas, pois compreende-se que as teorias que nos ajudam no entendimento das práticas não são causas dos procedimentos pictóricos observados.

As teorias não explicam as configurações das obras, nem estas ilustram as teorias. Constituem universos e materialidades distintas. Mas acreditamos que uma e outra oferecem chaves de compreensão que podem iluminar-se mutuamente.

O capítulo III, **A crítica e a interpretação alegórica**, reúne alguns elementos oriundos do entendimento que se fazia sobre a alegoria no Brasil na segunda metade do século XIX, elementos recolhidos dos comentários sobre as obras e dos usos do termo na imprensa carioca, referentes ao contexto mais restrito em torno das obras estudadas no primeiro capítulo.

O questionamento que motivou o interesse pela forma de compreensão da alegoria pela crítica, e o próprio projeto desta dissertação, originou-se na pesquisa de iniciação científica, intitulada “*A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, e suas ressonâncias na arte brasileira”². Investigando o contexto de produção da pintura, seus críticos, comentadores

² A pesquisa foi realizada sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, com auxílio da Fapesp, entre 2008 e 2010.

e as inúmeras citações feitas por outros artistas ao longo dos séculos XIX e XX, foram observadas camadas interpretativas, que conferiam à obra de Meirelles um caráter que então foi compreendido como alegórico, por minha pesquisa, já que a obra foi muitas vezes associada a um significado que ultrapassava aquele expresso literalmente pelos elementos em cena.

Tal hipótese motivou o interesse pelo emprego desse termo no século XIX no Brasil, assim como a validade de sua aplicação a obras como a *Primeira Missa no Brasil*. O estudo do professor João Adolfo Hansen, *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, indicou algumas das fontes que demonstram a existência de duas categorias fundamentais de alegoria, uma construtiva e outra interpretativa. Ambas motivaram o interesse sobre os critérios e padrões que envolveram seu emprego no campo visual e a pertinência quanto à sua identificação na produção pictórica oitocentista no Brasil.

Dessa forma, o último capítulo estenderá o foco de interesse da pesquisa para a compreensão que os contemporâneos de Pedro Américo fizeram desta prática figurativa, em busca de um maior entendimento sobre as funções desse tipo de produção no contexto cultural brasileiro.

* A correspondência entre as imagens e as legendas segue a ordem da leitura.

Pedro Américo. *Estudo para Libertação dos Escravos*. 1889, óleo s/ tela, 140,5 x 200 cm (c/ suporte). Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Manuel Lopes Rodrigues. *Alegoria da República*. 1896, óleo sobre tela, 230 x 120 cm, Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Leon Pallière. *Alegoria às Artes*. 1855, óleo sobre tela, 305 x 415 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Jean Baptiste Debret. Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I. Litografia, In: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, prancha 49.

“Auctorita o Potesta”. In: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Roma, 1602, p. 34.

Jean-Auguste Dominique Ingres. *A Apoteose de Homero*. Óleo s/ tela, 386 cm x 512 cm, 1827.

Jean-Auguste Dominique Ingres. *Napoleão entronizado*. 1806.

Jean-Auguste Dominique Ingres. *Júpiter e Tétis*. 1811.

Mário Bragaldi. Decoração da sala do trono do Antigo Palácio Imperial. 1854. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

François-Édouard Picot. *O triunfo da cidade de Paris*. Estudo, 1842.

Moeda comemorativa da sacração de D. Pedro II. 1841.

Eliseu Visconti. *Deveres da cidade*. 1920. Palácio da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Moitte (desenho); Jean Louis Charles Pauquet (gravura). *Au nom de la République française une et indivisible*. 1848, Paris, Biblioteca Nacional.

Selo da França, usado durante a Segunda República, 1848.

Paul Delaroche. (detalhe) *Hemiciclo da Escola de Belas-Artes em Paris*, 1841.

Detalhe do Palácio da Justiça em Roma, Itália.

“In senatvm boni principis” (em audiência com o bom príncipe). In: ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, 1985, p. 186.

Gericault. *Jangada da Medusa* (detalhe).

William Wetmore Story. *Angel of Grief*. 1894, escultura tumular. Cemitério Protestante, Roma.

Pedro Américo. cópia de *São Miguel massacrando o Diabo* de Rafael Sanzio, s/ d.

Rafael Sanzio. *São Miguel massacrando o Diabo*. 1518, Louvre.

Pedro Américo. *Libertação dos Escravos* (detalhe).

Pedro Américo. *Pax et Concordia* (detalhe).

Josiah Wedgwood, Medalhão Anti-Escravidão: “Am I Not a Man and a Brother?”. 1787, cerâmica. Inglaterra.
 Desenho de autoria não identificada
 Pintura de autoria não identificada
 Selo da British & Foreign Anti Slavery Society
 Folha de rosto de *Evidence*, petição pelo fim do comércio escravo. 1791.
 detalhe *Libertação dos Escravos*, Pedro Américo.

Daniel Bérard. *Alegoria da Lei do Ventre Livre*. S/d.

FIGUEIREDO, Aurélio. *A lei Áurea*. Ca. 1888, óleo s/ tela. Biblioteca Pública do Amazonas. Sobre a libertação dos escravos na Amazônia a 10 de julho de 1884.

Victor Meirelles. *Abolição da escravatura*. Esboço, 1888, óleo s/ tela, 46 x 55 cm. In: LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasiliana Itaú*. Rio de Janeiro: Capivara, 2009, p. 36.

Miguel Navarro y Cañizares. *Alegoria à Lei do Ventre Livre* (1871).

Pedro Peres. *A Primeira Libertação, que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade em 29 de julho de 1885*. Óleo sobre tela. Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

A. D. Bressae. *A Alegoria à Lei do Ventre Livre*. S/d, gesso policromado, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Autor não identificado. *Estatueta comemorativa do 13 de maio de 1888* [Alegoria da abolição] 1888, mármore e prata, 73,1 x 42 x 40 cm. Acervo da Fundação Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG, in: *COLEÇÕES em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*, 2014, p. 133.

Sociedade Abolicionista, *Ave Libertas Pernambuco*, 26 de março de 1886.

Alegoria à Lei do Ventre Livre. Arquivo Nacional.

Selo Quarto centenário do Descobrimento - Abolição da Escravidura, 1900.

La Avispa, com ilustração sobre a abolição da escravidão no Brasil. In: *Revista Ilustrada*, 1888, p. 439

Capítulo I – Esquemas construtivos

Ao pintar os temas da libertação dos escravos, em *Estudo para Libertação dos Escravos* (1889) e, alguns anos mais tarde, homenagear o ingresso do Brasil no sistema republicano, em *Pax et Concordia* (1902), o pintor paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello, entre fins do século XIX e inícios do XX, utilizou formas “figuradas” de representação.

A personagem que ao fundo centraliza *Estudo para Libertação dos Escravos*³ partilha esquemas de composição com representações de autoridade (como reis, príncipes, figuras históricas e/ou lendárias), em pinturas próximas a seu contexto histórico, e também com obras distanciadas no tempo. Caso a versão em ponto grande da tela tivesse sido realizada, aquela personagem central poderia ter sido representada como a Princesa Imperial, Isabel, enquanto regente do Império brasileiro, que assina a decisão de libertação dos escravizados a 13 de maio de 1888⁴. Mas o fato de ter sido a princesa a sancionar a lei a qual o quadro alude, parece não ter sido a única razão para que uma figura feminina fosse representada em um trono, testemunhando o ato de libertação que transcorre à sua frente.

O pintor baiano Manuel Lopes Rodrigues (1861-1917), por exemplo, ao pintar a *Alegoria da República* (p. 18) em 1896 –, período em que o país foi governado por Prudente de Moraes –, colocava todo o foco da composição sobre uma única figura feminina impassível, sentada sobre uma cátedra decorada com a inscrição “Estados Unidos do Brasil” e cercada por insígnias oficiais da nação.

A cena de Lopes Rodrigues se constrói sobre a frontalidade dos poucos elementos que a compõem. Sintética e hierática como uma estátua à antiga, a figura apoia uma espada com a mesma mão que é parcialmente encoberta por um manto verde pálido. O tratamento pictórico é comedido, com um uso mínimo de luzes e sombras e de pincelada atenuada. O

3 A tela foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo em 1976, quando pertencia ao colecionador Renato Magalhães Gouvea. Este a havia adquirido em 1971, vendida por descendentes de Pedro Américo. A obra havia permanecido até então com o genro do pintor J. M. de Carvalho e seus filhos. Documentação disponível no Acervo do Palácio das Indústrias. Ver também CARVALHO, Ana Cristina (org.) *Acervo Artístico dos Palácios: Panorama das Coleções*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 117, que informa a data de aquisição da obra pelo Governo do Estado.

4 A pesquisadora Liana Rosenberg interpreta esta figura como a representação da própria Princesa Isabel, que inclusive visitara o esboço em data anterior a 10 de julho 1888, conforme correspondência consultada por Rosenberg. ROSENBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002, p. 86.

barrete frígio sobre a cabeça é enfeitado por folhas de louro, ressaltando sua distinção. Ao lado dos tradicionais ramos de palma, estão ramos de café. Dentre os poucos detalhes que oferece ao observador, o pintor representa a sombra da figura sobre a pedra, que seus pés tocam, identificando-a sem dúvida como mármore, nobre e tradicional matéria da escultura clássica.

Conduzidos pelo título, cor do manto, o café, as insígnias, atributos que a distinguem, chegamos à compreensão de que, uma única figura humana é o principal elemento para a representação de uma nação. Na ausência de atributos nacionais que a singularizassem, possivelmente a imagem ainda evocaria a semelhança com alguma representação mitológica, oriunda do que os contemporâneos costumavam identificar com a “cultura clássica”. Afaste-se, portanto, da retratação de uma personagem singularizada.

O mesmo nível de hieratismo, que em Lopes Rodrigues pode ser compreendido como uma espécie de rigidez conveniente ao tema, não é encontrado em *Libertação dos escravos*, cuja maior parte dos personagens é antes de tudo composta por representações “humanas” em interação. Hierática ali, apenas a figura central, que deveria ser a representação da princesa imperial, embora sua postura sofra a interferência da cena que se passa à sua frente.

Uma postura imponente é também encontrada na figura que representa a arquitetura – segundo alguns, mãe ou origem das demais artes⁵ – na pintura de Jean-Léon Pallière Grandjean Ferreira (1823-1877), *Alegoria às Artes* (1855) (p. 18).

Sentada sobre uma mobília austera, a Arquitetura exhibe sua hierarquia e centralidade em relação às figuras que a circundam⁶. Estas compõem uma simetria não regular, por meio

5 Muitos pensadores ao longo de séculos se envolveram no questionamento sobre a origem e importância de cada uma das artes, entre eles o crítico carioca Félix Ferreira (1841-1898): “Se a arquitetura precedeu, como é natural, a escultura; é fora de toda a dúvida que a pintura veio depois e como complemento, simples ornamentação, nada mais”. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012. O próprio Pedro Américo também discute esta questão em texto publicado na imprensa carioca, onde afirma que a arquitetura nasce primeiro como fruto de uma necessidade prática, tal como a vestimenta, enquanto ideia, a produção material como fruto da imaginação ou da imitação de outras ideias, surgiria primeiro na escultura, que nasce com a produção dos ídolos. AMÉRICO, Pedro. “Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos”. In: *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil. Publicado entre 30 de setembro e 8 de dezembro de 1864.

6 O artista era filho do pintor e gravador Julien Pallière (1784-1862) e neto do arquiteto francês Grandjean de Montigny (1776-1850). *Alegoria às Artes* decorava o teto da biblioteca da Academia Imperial das Belas Artes e era cercada por 14 retratos de grandes mestres da pintura, também de autoria de Pallière. A decoração foi produzida por encomenda do então diretor da instituição, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Entre os artistas retratados constavam: Apeles, Da Vinci, Rubens, Dürer, Velázquez, Andrea del Sarto, Murillo, Van Dyck, Michelangelo, Rafael, Poussin, Tintoretto, Ticiano e Rembrandt. Apud GOMES JR, Guilherme Simões. “biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”. In: *Novos Estudos*, 8 jul 2008,

de suas poses e o colorido das vestes. Representam a Pintura, à esquerda, a Poesia, em pé à direita, a seu lado a Escultura, e a Música, à frente, ao centro. São apresentadas por figuras femininas que portam atributos de cada arte.

A frontalidade, o sintetismo da paleta, aproximam a cena à pintura decorativa, a qual de fato pertence, gênero que pôde mais frequentemente se deter ao simples preenchimento de campos, ao deleite das formas trabalhadas em superfície, lembrando a maneira do afresco. Deste modo, em *Alegoria às Artes*, em meio a um colorido luminoso, as sombras apenas enfatizam o drapeado das vestes e o volume dos corpos⁷. A pintura é construída por um desenho fortemente linear, que mesmo sem o auxílio de um sombreado mais expressivo, carrega um caráter escultórico.

Para compreendermos melhor algumas funções desta iconografia será necessário nos afastar um pouco mais no tempo em busca de outros exemplos.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848), no desenho para o pano de boca (p. 19) realizado para a comemoração da coroação de D. Pedro I no Teatro da Corte, concebe uma composição em torno de uma figura feminina igualmente hierática e impassível, sustentando uma grande coroa na cabeça, escudo e bastão na mão esquerda e espada e uma tabuleta na direita. Esta figura está cercada por aqueles que representam o súditos do Império em gestos de aclamação.

Um ornamento acima de sua cabeça ostenta a inicial de Pedro, e logo abaixo há uma fita em que se lê: “Império do Brasil”, mais à direita, outra fita com os dizeres: “Independência do Brasil”. Ornamentos que não deixam dúvida quanto à temática do quadro.

A fisionomia do imperador, aquilo que o distingue como indivíduo, é poupada da representação, que irá apenas exibir signos de seu Império, do qual, por sua vez, ele é também emblema⁸. E o Império é representado nessa composição por objetos, cenário com fragmentos

pp. 172-173.

⁷ Modesto Brocos (1852-1936) menciona em sua *Retórica dos pintores* a inadequação de um forte sombreado ao gênero decorativo de pintura que, para ele, deveria se harmonizar com as cores da arquitetura. “A nota decorativa que implica grandes superfícies com tons uniformes, porém harmoniosos entre eles, pertence mais à pintura mural”. BROCOS Y GOMEZ, *Modesto. Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d’A, 1933, p. 101.

⁸ O termo emblema aqui é empregado num sentido mais alargado, para se referir a marca produzida por uma figura simbólica. Também foi escolhido para evocar a forma e função que os emblemas possuíam nos séculos XV a XVII, compondo-se de imagem e discurso e tendo por função representar conteúdos de ensinamentos morais, onde a relação entre texto e imagem tem por intenção a reflexão e não a descrição. Exemplo célebre desse tipo de produção é encontrado na *Emblemata* de Andrea Alciato publicada em 1531. ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edição e comentários de Santiago Sebastián. Tradução de Pilar Pedraza. Madri, Es: Akal, 1985.

de paisagem e pessoas, transformados em signos da estabilidade, fartura, lealdade e força que o compõem. Parte da população (alguns homens negros, fidalgos, militares, índios), nos é apresentada como a totalidade dos súditos⁹, e os frutos que brotam da cornucópia procuram demonstrar a fertilidade da terra. Signos de abundância e força da jovem nação americana, atributos simbólicos do Estado. O principal movimento da composição é o da unidade, signo que resulta numa imagem sólida e estável do império, caráter reforçado pela simetria.

A cornucópia representada à frente da figura coroada é também um símbolo presente na tradição emblemática. Exibindo os frutos da terra, congrega uma significação local e ao mesmo tempo “universal”, pois sua configuração – a junção da concha com os frutos que transbordam de dentro dela – é um signo partilhado por povos ocidentais, convencionado como abundância e frequente como elemento compositivo de outras alegorias.

Mais do que Pedro Américo em *Libertação dos Escravos*, Debret, na obra aqui comentada, ocupou-se em caracterizar indiscutivelmente a monarquia brasileira com muitos elementos que reforçam esta identificação. A demanda por esta caracterização tão minuciosa da nacionalidade no desenho de 1822 era certamente maior que a de Pedro Américo em 1889.

Se Debret almejava incluir uma cor local, por meio de elementos da natureza ou de figuras indígena, para assegurar que sua cena fosse um retrato da nação, Pedro Américo, por outro lado, pretendia incluir visualmente o país entre as grandes nações europeias, apagando qualquer nota de exotismo.

Anos mais tarde, aludindo ao mesmo episódio da Independência do Brasil, Pedro Américo irá optar pelo gênero histórico, que lhe exige a caracterização minuciosa de cada personagem, bem como de seu contexto espacial e temporal. Vale a lembrança do quadro *Independência ou Morte!* (1888) para observarmos melhor a diferença retórica em relação ao modo de representação adotado por Debret, um modo indireto de representação que nos interessa aqui investigar.

⁹ Estes três elementos simbólicos, o índio, o negro e o português foram estudados por Carl von Martius (1794-1868) em texto com o qual vence o concurso promovido pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB em 1846 sobre como deveria ser escrita a história do Brasil, fato que aqueceu as discussões sobre os elementos étnicos que seriam fundadores de nossa nacionalidade, e que, por sua vez impulsionou a produção simbólica do império. MARTIUS, Carl von. “Como se deve escrever a Historia do Brasil”. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n 9, 24, Janeiro de 1845, tomo 6, pp. 381- 403.

O desenho de Debret foi posteriormente reproduzido em litografia e inserido no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (v. 3, prancha 49). No livro, a imagem é descrita com os seguintes comentários que apresentam o contexto histórico e o entusiasmo dos contemporâneos dos acontecimentos de 1822, que impuseram a necessidade de substituir o pano de boca da anterior decoração que representava um rei de Portugal:

Pintor de teatro, fui encarregado de nova tela, cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras. A composição foi submetida ao primeiro-ministro José Bonifácio, que a aprovou. Pediu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular, afim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas. ...No dia seguinte uma nota explicativa do quadro de história nacional, inserta nos jornais, aumentou o interesse e inspirou, desde então os espectadores habituais do teatro, familiarizados com esse auxiliar sempre poderoso das paixões políticas.

Descrição do desenho

Vê-se no centro da composição o trono do governo imperial. Toda a parte superior do quadro se liga por uma tapeçaria à guarnição da boca do palco, mostrando sobre fundo vigoroso um grupo de gênios alados suportando uma esfera celeste coroada pelas armas do Brasil, no centro das quais fulguram as iniciais de Dom Pedro. Famas lançam-se do interior da cúpula do templo para promulgar às quatro partes do mundo a emancipação do Brasil. Desenha-se no horizonte o contorno de uma cadeia de montanhas, embaixo da qual os planos mais próximos estão cobertos de abundante vegetação, entre a qual se destacam os penachos característicos das palmeiras esguias. Índios armados e voluntariamente reunidos aos soldados brasileiros enchem o fundo do templo, fechado por uma tapeçaria, e rodeiam o trono. Este é de mármore branco e de forma antiga; distinguem-se entre os ornatos dourados os emblemas da justiça e do comércio. O governo imperial é representado, nesse trono, por uma mulher sentada e coroada, vestindo uma túnica branca e o manto imperial brasileiro de fundo verde ricamente bordado a ouro; traz no braço esquerdo um escudo com as armas do imperador, e com a espada na mão direita sustenta as tábuas da Constituição brasileira. Um grupo de fardos colocados no envasamento é em parte escondido por uma dobra do manto, e uma cornucópia derramando frutas do país ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono. No primeiro plano à esquerda, vê-se uma barca amarrada e carregada de sacos de café e de maços de cana-de-açúcar. Ao lado, na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho, armado de um instrumento agrícola, acompanha sua mãe, a qual, com a mão direita, segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-las contra a usurpação, enquanto com a mão esquerda, ao contrário, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir, que vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido. Não longe uma indígena branca, ajoelhada ao pé do trono e carregando à moda do país o mais velho de seus filhos, apresenta dois gêmeos recém-nascidos, para os quais implora a assistência do governo, único esteio de sua jovem família durante ausência do pai, que combate em defesa do território imperial. Do lado oposto, e no mesmo plano, um oficial da marinha, arvorando o estandarte da independência amarrado à sua lanada, jura, com a espada sobre uma cabeça de canhão, sustentar o governo imperial. No segundo plano, um ancião paulista, apoiado a um de seus jovens filhos, que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade; atrás dele outros paulistas e mineiros, igualmente dedicados e entusiasmados, exprimem seus sentimentos de sabre na mão. Logo após esse grupo, caboclos ajoelhados mostram, com sua atitude respeitosa, o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano. As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do império. (DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 2008, pp.537- 538)

A extensa descrição dá conta dos muitos significados simbólicos convencionais atuantes na representação. E as exigências do primeiro-ministro mostram que a acentuação do caráter cultural europeu na imagem se fazia tão necessária quanto o amálgama com as forças da terra buscado por Debret. O esquema compositivo central – a mulher sentada no trono portando as armas e a lei – é cercado por atributos simbólicos que realizam a “tradução” do esquema, ou antes lhe conferem um sotaque local¹⁰.

Nas quatro obras aqui comentadas, o posicionamento e os gestos das figuras que centralizam as composições determinam sua forma de relação com o observador e com os demais elementos, uma relação de autoridade que submete todos os componentes da pintura. Aquelas figuras, de fato, não se mostram como indivíduos, mas como figuras de autoridade, representando sua própria posição. Como apresentam uma função, e não a singularidade de um indivíduo, os personagens concretos (que seriam utilizados no caso de uma representação direta) podem ser perfeitamente substituídos por uma figura mais abstrata, que apenas demonstrará e evidenciará a posição representada.

Já os atributos que cercam essas figuras de autoridade, na forma de objetos, insições, vestes, elementos de distinção etc, reforçam a posição, não a figura individual, mas as características convenientes a seu posto. Assim: “a coroa de louro é outorgada para denotar a Virtude e a Grandeza que correspondem à Severidade, pois os imperadores e pessoas ilustres, graves e severas, eram coroadas com louro”¹¹. Um atributo refere-se a outro: a coroa de louros é destinada à Severidade porque assim se fazia com as pessoas ilustres. E as pessoas

10 A pesquisadora Heloisa P. Lima observa ainda no desenho para o pano de boca de Debret uma possível alusão à figura da república, conhecida no contexto francês como “Marianne”. Esta possível alusão residiria na mulher negra que segura com a mão direita um machado e com a esquerda um fuzil. Sobre a cabeça um boné que na versão colorida da gravura é pintado de vermelho, lembrando o *bonnet phrygien*. Na Roma antiga, o barrete frígio identificava os recém libertos, sinalizando sua nova condição. Na Revolução Francesa o símbolo foi adotado por sua alusão à ideia de liberdade, fundamental à concepção de república almejada pelo movimento. A mulher carrega uma gestualidade semelhante a que Eugène Delacroix usaria mais tarde para compor a figura que lidera um levante popular em *Liberdade guiando o povo* (1830), cena associada aos acontecimentos ligados à Revolução de 1830. O tipo de Marianne que a figura evoca, de caráter mais guerreiro, será analisada mais adiante neste capítulo. LIMA, Heloisa Pires. Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret? 19&20. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_marianne.htm

11 “Se le otorga la corona de laurel para denotar la Virtud y la Grandeza que a la Severidad corresponden, pues los emperadores y las personas ilustres, graves y severas iban coronadas de laurel”. GOMBRICH, Ernest Hans. *Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del Renacimiento*. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 230.

ilustres devem ser coroadas porque apresentam virtudes como a severidade.

Figura de autoridade

A imagem que é chamada aqui de figura de autoridade pode ser encontrada em muitas representações até o século XIX e mesmo além dele. Sua origem, no entanto, é remota. O estudioso italiano Cesare Ripa (ca. 1560-ca. 1623) em sua *Iconologia* (1593) – coletânea e estudo sobre os ícones – forneceu uma proposta de representação que julgou adequada ao tema da Autoridade ou Poder e que nos auxilia na tarefa de compreensão iconográfica das obras citadas.

Em resumo, a descrição da imagem de autoridade (p. 19) proposta pelo autor italiano: em vestes e assento rica e austeramente ornamentados, a figura da Autoridade ou Poder deve ser representada como uma mulher em idade madura, porque, segundo ele, esta etapa da vida contém autoridade em si. Deve estar sentada porque essa posição seria própria aos príncipes e magistrados, pois assim demonstrariam poder, ao mesmo tempo que tranquilidade e prudência. O autor menciona ainda que a natureza das decisões jurídicas necessita a reflexão demorada e, portanto, elas são proferidas em posição sentada. Com a mão direita a figura eleva um par de chaves e com a esquerda sustenta um cetro. À sua direita se depositam livros e à esquerda, armas. As chaves – segundo o exemplo bíblico, no qual Jesus entrega as chaves do reino dos céus a São Pedro – simbolizam a autoridade mais nobre, a do poder espiritual, enquanto o cetro na esquerda é símbolo do poder temporal. Os livros aludem à autoridade dos sábios, e as armas outorgam as autoridades em geral, segundo a citação de Cícero: “As armas dão lugar à toga”¹².

A forma visual da Autoridade que acompanha a edição de *Iconologia* de 1603 remonta a fontes visuais ainda mais antigas, ligadas à representação de reis e santos na Idade Média e deuses como Zeus e Atena, na Antiguidade.

A penetração dessa iconografia para a representação de tais personagens pode ser percebida em muitas obras do século XIX, como em *A Apoteose de Homero* (1827), de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) (p. 20): uma cena estruturada por uma arquitetura

¹² RIPA, Cesare. *Iconologia, overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'Antichita et di propria inventione*. Primeira edição ilustrada com 150 xilografias de Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino Roma: Lepido Facci, 1603, p. 34.

regular, que tende a formas ortogonais¹³, explorando a ênfase sobre a frontalidade. Enquanto um grupo de figuras presta homenagens ao grande poeta, flutuando, uma vitória vem depositar-lhe uma coroa de louros¹⁴.

Entre outras imagens de poder que utilizam disposição semelhante, podem ser citadas *Júpiter e Tétis* (1811) e *Napoleão entronizado* (1806), ambas também de Ingres (p. 20). Nesta última, a figura de um monarca sobre um trono – Napoleão Bonaparte – já provém elementos suficientes para a composição de um quadro que ultrapassa os limites do gênero retratístico em direção a um caráter histórico. E, ao mesmo tempo, a forma tradicional para a representação da autoridade transforma-o também num emblema do Estado, numa efígie. Napoleão, mesmo representado em sua própria individualidade continua sendo uma alegoria do Estado francês, ainda que numa chave menos abstrata de representação, mais próxima à linguagem direta.

O pintor francês François-Édouard Picot (1786-1868), (de quem Pallière fora aluno na École de Beaux-Arts) pinta em 1842, um esboço intitulado *O triunfo da cidade de Paris*, destinado à decoração do Hôtel-de-Ville daquela cidade (p. 21). Nele, Paris é personificada como a figura de autoridade num grande trono que se funde aos degraus de um plano elevado, ao redor do qual se dispõem outras figuras que representam símbolos ou atributos de Paris.

A Decoração da sala do trono do Antigo Palácio Imperial (Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro) (1854) de autoria do artista italiano Mário Bragaldi (1809-1873) (p. 21), obra hoje pertencente ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, representa Zeus ao lado de sua águia, num trono cercado por personagens facilmente identificadas como pertencentes à mitologia greco-romana. Hermes, Afrodite e Cupido, próximos a Ares e Atena no plano posterior, estão reunidos aos pés de Zeus, numa assembleia de deuses

13 Em sua descrição da Severidade, Ripa menciona as qualidades de estabilidade do cubo, firmeza que é demonstrada em todas as suas faces. Segundo sua concepção, a austeridade, severidade, portanto, seriam bem representadas por formas ortogonais.

14 Segundo o estudioso Guilherme Simões Gomes Jr, o motivo iconográfico da sala da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, centrado na tela *Alegoria às Artes* de Pallière, mencionada a pouco, é provavelmente caudatário da famosa pintura que Paul Delaroche (1797-1856) realizou no *Hemiciclo* da Escola de Belas-Artes em Paris,(1841). A pintura em questão também traz personagens que desempenham funções semelhantes às figuras de autoridade aqui descritas, situadas em cátedras que se fundem à arquitetura. Delaroche, por sua vez, deixou clara no *Hemiciclo* sua dívida com a *Apoteose de Homero*, de Ingres. Gomes Jr. nota que ambos os artistas utilizaram nessas pinturas a mistura de elementos alegóricos com retratos “realistas”. Ingres dispôs em torno de Homero representantes de todas as artes, e Delaroche incluiu em sua pintura uma verdadeira multidão de artistas praticantes de artes ligadas ao desenho. GOMES JR, Guilherme Simões “biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”. In: *Novos Estudos*, 8 jul 2008, p. 173.

Philipp Veit (1793-1877). *Alemanha*. 1834-1836. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Philipp Veit. *Alemanha*. ca. 1848. Parlamento de Frankfurt

Philipp Veit. *Alegoria da Rússia*. Década de 1840, óleo s/ tela, 121 x 91 cm.

Pedro Américo. *O Gênio da Itália*. 1880, óleo s/ tela. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale.

Anonimo. *La proclamazione dell'Unità del Regno d'Italia*. Allegoria del Cinquantenario 27 marzo 1911. Litografia, 730x580 mm, Florença, Litografia A. Gambi, 1911. (BCABo, GDS, Raccolta stampe autori vari, L, n. 141)

L'Italia tra Vittorio Emanuele II e il conte di Cavour. Alegoria do Risorgimento Italiano.

Joseph Werner the Younger (1637-1710). *Alegoria do Estado de Berne*. 1682, pintura realizada para a decoração da Câmara do Grande Conselho.

Sebastian Dadler. Medalha comemorativa da Paz de Westphalia, verso representando Christina da Suécia segurando o ramo de uma oliveira, 1648.

Giovanni-Francesco Romanelli (1610-1662). *La Glorification de la France*. 1655-1657, óleo s/ tela, 184 x 260 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille, França.

José Lúcio da Costa. *Alegoria à monarquia portuguesa*. 1795, Biblioteca Nacional Digital de Portugal.

Charles le Brun. *Triumphant France*. Ca.1674, lápis e aguada sobre papel.

Severo da Silva Quaresma, Quirino Antonio Vieira, João Duarte Morais. Frontão do Cassino Fluminense. 1857, inaugurado em 1860, gesso. Rio de Janeiro, Cassino Fluminense.

olímpicos, em clara adequação à função de uma sala do trono¹⁵.

Ainda na segunda década do século XX, essa disposição central e altiva também é ocupada por figura semelhante na obra de Eliseu Visconti como *Deveres da cidade* (1920) destinada ao Palácio da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (p. 21). A pincelada efusiva ainda permite observar a arquitetura que protege o trono no qual se apoia a figura que representa a cidade, sendo coroada por uma figura alada.

O grande número de obras que se valeram desta configuração pode indicar que se trata de uma convenção que se baseia na própria forma com que o poder estatal e religioso tradicionalmente tomou para se apresentar à sociedade¹⁶. Portanto, as pinturas citadas já se baseiam numa convenção social que as antecede. E a tradição pictórica tomou essa convenção como uma estruturação, absorvendo e abstraindo um modelo geral a partir da descrição empírica da representação de chefes de estado.

Em tais composições, ao optarem por uma representação mais abstrata, o corpo da figura que carrega o conceito pode se tornar um corpo formal, que obedece antes a um ideal de beleza, ligado a certas regras de gestualidade e proporção, do que a uma descrição individualizada.

A figura feminina

Como foi visto, a figura feminina idealizada e sintética é recorrente nas figurações das obras que foram observadas neste estudo, e uma das razões para a preferência por este gênero parece ser linguística: os substantivos que designam instituições, conceitos abstratos, virtudes e vícios, são majoritariamente femininos na família linguística latina¹⁷, e assim bondade, luxúria, inveja, prudência, vitória, concórdia, liberdade, glória, ganham caracteres femininos em representações que personificam esses termos. Exceções conhecidas nas

15 A pintura foi reconstituída pelo pintor brasileiro Eugenio Latour (1874-1942) em 1923.

16 Entre as traduções para a palavra poder em latim estão: *imperium* e *virtus*, o que nos faz lembrar que poder estatal e virtude são ideias que foram aproximadas na cultura ocidental. SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português etimológico, prosódico histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* Rio de Janeiro Livraria Garnier, 2000.

17 As razões para a predominância do gênero feminino entre os substantivos abstratos excede os limites desta pesquisa. Mas há indícios de que tal característica é compartilhada por línguas muito antigas, tais como o hebraico e outras línguas semitas. Na pintura ocidental, o gênero feminino também possui uma tradição significativa de representações cuja individualidade da modelo é descartada. Basta ver a tradição de pinturas de nus. Ver CLARK, Kenneth. *O nu, um estudo sobre o ideal da arte*. Lisboa: Ulisséia, 1956.

representações visuais são o amor, o ódio, o orgulho. Também parecem fugir às formas femininas os substantivos cujas características são culturalmente compreendidas como atributos masculinos: a guerra, a ira.

Nos casos das pinturas aqui comentadas, o uso da figura feminina força-nos a ver a significação do suposto “personagem” numa chave abstrata. No caso da obra de Debret, por exemplo, fosse uma figura masculina, o observador seria mais facilmente levado a considerá-la um retrato literal do imperador.

Nessas obras, o “personagem” é tomado como figura, não como indivíduo singularizado. Trata-se de um corpo a ser sobreposto por atributos que o tornem portador de um significado. Essa figura parece ser compreendida pelos artistas sob um ponto de vista formal e discursivo.

A imagem de autoridade ou poder é mencionada em outros livros de emblemas, além de *Iconologia*, de Ripa¹⁸. Mas a recorrência dessa iconografia na pintura dos oitocentos não determina, nem descarta, a possibilidade de que alguns de seus autores tenham recorrido a tais fontes para compor suas obras. Livros de emblemas tiveram suas estampas reproduzidas em manuais de desenho e pintura, inspiraram de forma direta ou indireta obras pictóricas e escultóricas em diferentes períodos, e ainda foram ressignificadas em motivos decorativos, como veremos adiante.

Essa representação da autoridade ou do poder personificada por uma figura feminina era abundante na pintura europeia, sendo mais frequentemente lembrada desde a Revolução Francesa, quando é ressignificada e acrescida de novos atributos, para ser conhecida como a própria República. Nomeada Marianne, nome feminino de origem religiosa, comum entre as classes baixas na França, a figura ganha maior *ânim*a para dar vida ao regime republicano.

Apesar de reconhecer a tradicional abundância de alegorias que se apresentam como figuras femininas na história da arte, o estudioso francês Maurice Agulhon (1926-2014) argumenta que a recorrência dessas figuras para representar uma nação foi devido a circunstâncias peculiares ao contexto político francês, e sua precoce república (substantivo feminino), que precisava ser representada por uma figura feminina de caráter universal e

18 Entre tais tratados, em *Os Emblemas* (1531) de Andrea Alciato, está representado o emblema “In senatvm boni principis” (em audiência com o bom príncipe). ALCIATO, Andrea, 1985, p. 186.

popular, e não por um monarca como o faziam a grande maioria das demais nações.

Podemos vê-la permeando a iconografia oficial daquele país, como no *Selo da França* (p. 21), usado durante a Segunda República, a partir de 1848, onde a República, sentada, porta unicamente um feixe de flechas atado, símbolo da concórdia.¹⁹

Já no desenho de Moitte²⁰, *Au nom de la République française une et indivisible* (1848), gravado por Jean Louis Charles Pauquet (1759-1824?), a República em vestimentas de evocação clássica se encontra sobre um assento de formas irregulares, como um rochedo (p. 21). Carrega na mão direita uma vitória – tal como as representações de Atena na Antiguidade – e com a esquerda apoia um escudo que também traz gravado um feixe de flechas atado. Sobre a cabeça o barrete frígio e sobre o busto a inscrição “Vérité” (verdade).

Em meados do século XIX, moedas, insígnias, divisas, esculturas públicas, medalhas, foram povoadas de Mariannes, estas, certamente de conhecimento de Debret que, no contexto brasileiro, utiliza iconografia semelhante para figurar a monarquia, sem com isso significar prejuízo algum ao conceito de autoridade, sentido maior da figura, conveniente à representação de elogio ao imperador.

Agulhon explicita as imbricações dessa figuração com o contexto político francês e de que modo diferenças sutis entre seus atributos iconográficos significavam disputas internas ao movimento republicano. Aqueles considerados legalistas e conservadores defendiam uma imagem da república mais comprometida com a tradição estatutária de representação da deusa Atena, trazendo sobre a cabeça o capacete militar que identificava a deusa. Já os republicanos considerados vanguardistas defendiam as personificações mais combativas como as estátuas vivas da deusa, na qual atrizes a encarnavam, identificando mais fortemente a República com a Liberdade, portando o barrete frígio no lugar do capacete, da cor vermelha tão perigosamente identificado aos movimentos de esquerda.

Segundo o estudioso francês, essas duas imagens em disputa entrariam em conciliação ao final da Terceira República, quando mesmo o barrete frígio será incorporado a uma visualidade oficial de menor poder subversivo.

¹⁹ Quando atado, o feixe de flechas simbolizaria a concórdia, como lembra o pintor Peter Paul Rubens (1577-1640). Ver GOMBRICH, 1983, p. 216. É interessante perceber que o escudo e outros adereços e decorações muitas vezes funcionam como recursos para inserir uma inscrição ou símbolo de modo mais naturalista. Exemplos na pg. 80.

²⁰ Trata-se provavelmente do escultor francês Jean Guillame Motte (1746-1810).

Nessas imagens que veiculam a ideologia oficial vemos representações que se afastam ou se aproximam em diferentes medidas das esculturas da deusa Atena, quer por meio do abandono de alguns signos ou a inclusão de novos atributos.

Na França e mesmo em outras nações europeias onde não vigorava o regime republicano como Itália, Rússia, Suécia, no Império Germânico, Suíça (pp. 36-38), a imagem de uma deusa guerreira ao modo de Palas Atena será usada para simbolizar a nação, quando muitas vezes estas se encontravam conflitos por unificações ou separações. Já as representações contemporâneas ao Brasil monárquico privilegiaram a figura masculina do índio como símbolo nacional, ressaltando o termo Brasil, palavra masculina (p. 38). Embora no período republicano tenham sido muito mais presentes, representações da América e da nação no regime imperial também utilizaram o gênero feminino como forma de apresentação, como vimos na gravura de Debret e na pintura de Pedro Américo.

Em *Libertação dos Escravos*, a deusa que rompe as correntes dos escravizados usa a parte superior de um elmo greco/romano, enquanto o barrete frígio será utilizado por Pedro Américo em obras que representam as repúblicas brasileira e francesa, mais ao fim do século XIX e início do XX, como veremos a seguir. O elmo grego também é utilizado por algumas das figuras que representam as províncias do Império, dispostas em torno da figura central, que utiliza uma coroa discreta, como conviria a uma princesa.

De um modo geral, na formação da imagem da República concorre o culto à ideia de liberdade na França revolucionária, e de imagens similares, como a da Razão e a da Verdade. Tal fato pode ser bem ilustrado pela descrição da cerimônia cívica, o Festival da Razão, no período revolucionário, que trazia uma jovem vestida como deusa da Liberdade/Razão²¹. Conceitos aproximados enquanto forma visual e que participam da construção das figuras de Américo, sobretudo naquela que executa o gesto de liberdade, rompendo as amarras, naquela que testemunha essa ação exibindo os atributos do poder imperial em seu manto, cetro e coroa e naquela que ilumina a cena com a luz da razão, flutuando à esquerda sobre um grande livro.

Para Agulhon, as imagens de Mariannes proliferaram na França muito por conta da precoce república, que demanda a uma representação coletiva, feminina e impessoal,

21 Cf GOMBRICH, Ernest H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 162-163.

diferentemente das monarquias ao redor, que possuíam a figura de um soberano para representar a nação. Discordamos em parte dessa afirmação pelos inúmeros exemplos de representações de monarquias por meio da figura feminina, mas percebemos que todas elas trazem sim um sentido coletivo e impessoal, próprio da abstração promovida pela representação figurada do poder²².

Elogio

Debret, de passagem, refere-se a seu desenho para o pano de boca como um “elogio”. Neste caso, o desenho alegórico foi entendido como uma forma de apologia à figura do imperador, função comum a muitas imagens que representam soberanos ou figuras memoráveis.

Há também a associação da função do elogio ao gênero decorativo. Nessas produções a apologia e o caráter decorativo parecem agir em sintonia para a glorificação do homenageado. As belas formas e ornamentos que participam das figurações principais constituem o próprio elogio em forma visual. A cena de comemoração à coroação no desenho de Debret, que não exhibe ações específicas, (como a própria coroação à qual o desenho alude) é representada por uma imagem quase estática, um retrato da nação, cuja estabilidade e simetria ajudam a tomarmos a cena como uma abstração, um emblema.

Como foi demonstrado, as composições analisadas até o momento não tiveram como propósito a descrição objetiva dos acontecimentos a que se referem, mas sim tocar os mesmos de forma indireta, figurada, em que os personagens em cena figurassem outros significados. O que se representa é a imagem ideal dos acontecimentos aos quais aludem.

Pela referência de Debret à função de elogio, podemos afirmar que essas imagens comentam, elogiam o significado denotativo, não expresso diretamente pelas composições²³. Não há a descrição de um acontecimento, tal como se imagina que ele pudesse ter ocorrido, mas uma apologia, para usar uma terminologia do discurso verbal.

²² Cf AGULHON, Maurice. *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion, 1989, p 2.

²³ Este tipo de função laudatória é uma prática comum no contexto europeu, basta lembrarmos a produção de Charles LeBrun dedicada a Luis XIV, na qual muitas imagens apresentam-se como uma espécie de elogio visual, muitas vezes referidas como “apoteoses” da figura do rei. É interessante lembrar que a apoteose se refere a uma cerimônia de divinização, a inclusão de alguém entre os deuses.

Ao mesmo tempo em que comentam o significado literal, essas composições podem ser mais variadas e livres das exigências ligadas à representação direta dos temas, exibem uma visualidade afeita à pintura decorativa, com uma exploração de cores e formas mais livres que àquela permitida à grande pintura histórica.

Libertação dos Escravos

Apesar de sua centralidade e importância para a construção espacial e de sentido em *Libertação dos Escravos*, a figura de autoridade é apenas uma testemunha e responsável simbólica pela cena que se passa à sua frente.

O caráter despersonalizado, quase inanimado que pode ser percebido em muitas figurações de virtudes, vícios ou conceitos, não é homogêneo entre os personagens que compõe *Libertação*, pois nela existem níveis distintos de simbologia e abstração.

O grupo que se encontra em primeiro plano traz a representação mais próxima ao sentido literal ao qual o quadro alude: as amarras são retiradas do punho do (ex) escravo, que neste pequeno núcleo representa milhares deles, libertos a um só tempo²⁴. A mulher e a criança negras olham a si mesmos, talvez percebendo-se livres, enquanto o homem, há pouco, rogava pela liberdade. Com essas figuras se define o tema principal do quadro. Representam a libertação num sentido mais literal e são cercadas por imagens figuradas que ornamentam esse significado principal.

Passamos então a um tipo de simbologia distinto, que permite a personificação de algo que em sentido literal não possui um corpo concreto e singular: uma figura alada caída à esquerda, também negra, esconde sua face. Segura ainda um chicote manchado de vermelho e sua forma humana é fundida a aspectos animalescos. Uma cauda prolonga sua coluna. Tal como um anjo caído derrotado por um ser de luz, possivelmente o anjo/cupido em posição de arremessar uma flecha. Fora este *putto*, essa figura negra não é objeto de atenção de mais nenhum personagem em cena. Está criatura derrotada, como veremos mais adiante, faz lembrar

²⁴ Estima-se que o Brasil possuía mais de 700.000 pessoas escravizadas quando foi decretada a abolição. JORNAL do Senado. “Assinada a Lei Áurea”. Uma reconstituição histórica. Edição comemorativa dos 120 anos da Lei Áurea. *Jornal do Senado*, 13 de maio de 2009, Ano XIV, nº 2.801/172.

os demônios derrotados na iconografia cristã. Um dos únicos personagens figurados presentes nesta pintura. Sendo o outro uma possível alusão ao deus Apolo que dirige o carro do sol sobre a arquitetura, acompanhado por um séquito de deidades. O sol foi tradicionalmente personificado pelo gênero masculino e assim o representa Américo. A outra personagem masculina, distoando das demais, é escolhida para representar um significado negativo, evidente por sua postura corporal distante do sintetismo, altivez e nobreza classicista que permeiam as demais.

Poderia simbolizar um mal abstrato qualquer, mas no contexto dessa pintura não podemos deixar de remeter ao significado de uma instituição específica – a escravidão – , derrotada por uma decisão política e por pressões sociais. A ganância e crueldade que alimentam esse sistema de exploração também são possíveis significações à figura. Em oposição à ela, as figuras aladas no plano superior, são os estandartes da glória e do progresso da civilização.

As demais representações das então 19 Províncias do Império – entre as quais podemos identificar o Amazonas, que traz uma faixa onde se lê: “Libèrt[e] Amazone[...]”²⁵, e possivelmente a de Pernambuco²⁶ – testemunham a libertação e trazem o prestígio da importância de cada uma delas ao significado do acontecimento histórico²⁷. Essas figuras idealizadas são além de alegorias em si, atributos simbólicos do Império, ao qual rodeiam, na figura de autoridade. Esta última, ainda que esboçada como uma figura abstrata para representar o poder, remete diretamente à própria princesa regente, cujo manto verde está cuidadosamente voltado para frente de modo a realçar sua cor e significado.

Outro nível de significado na pintura encontra-se no puro júbilo expresso pelas figuras que representam as mais antigas heranças culturais que o Estado reivindica: a cultura clássica e o sentido dado a ela pela cultura cristã. Elas são as próprias forças que regem

25 O Amazonas fora a segunda província a abolir a escravidão em 1884, sendo precedida pela província do Ceará, no mesmo ano. A inscrição também pode ser uma citação a obra que o irmão Aurélio de Figueiredo (1854-1916) concluiu por volta de 1888 e que comemora o episódio da libertação dos escravizados naquela província. Trataremos da obra de Aurélio de Figueiredo no capítulo III.

26 Acima da personagem à direita da figura central há a inscrição na arquitetura “Gloria Mauritanopolis”, nome que se referia à Província de Pernambuco nos tempos de Maurício de Nassau, mais comumente referida com a grafia “Mauritiopolis”. Essa inscrição indica que talvez Américo pretendesse inserir sobre a decoração arquitetônica referências à história pátria ou mesmo identificar cada uma das províncias.

27 Símbolos das 19 províncias também são encontrados no Bandeira Imperial: 19 estrelas que circundam a orbe e a Cruz de Portugal e da Ordem de Cristo. Com a perda do Uruguai na Província Cisplatina e posterior instituição de duas novas províncias, Amazonas e Pará, ao se dividir a Província do Grão-Pará, o imperador Pedro II decide acrescentar uma estrela à bandeira.

e guiam o Estado, representadas de modo menos naturalista que todas as demais figuras discutidas anteriormente, como se da representação mais descritiva do acontecimento histórico se levantasse uma sucessão progressiva de figurações cada vez mais abstratas, aproximando-se de uma forma mais vibrante e inefável²⁸.

Assim, a antiguidade pagã marca sua presença na pintura por meio das divindades que, com a lira, evocam as artes, com a voluptuosidade dos corpos, o hedonismo. O *putto* com uma locomotiva, reivindica o progresso da técnica e das ciências. A figura que se destaca no grupo pode ser identificada num primeiro momento como mais uma forma de figuração da Liberdade, então em evidência na década de 1880 por conta do presente francês à República norte americana, sua significação, no entanto parece ser mais complexa. É aqui personificada por uma figura feminina que sustenta uma tocha, com uma altivez e gestualidade que tem como parâmetro a estatuária grega. Sobre o tronco está pendurada uma tabuleta, tal como algumas representações da república francesa que veremos mais adiante. Tem os pés apoiados sobre um imenso livro. Como regente de todo este subconjunto, portadora da luz da liberdade e da razão, marca a ideia de progresso e de civilização almejada por Américo, a ser plenamente obtida com a derrota da escravidão. O livro que a suporta é por sua vez sustentado por outra figura alada que, ao mesmo tempo, espalha sobre o céu algo pequeno, belo ou talvez preciso que o pintor não chega a distinguir, mas cujo conjunto evoca a gestualidade da *Noite e os Gênios do Estudo e do Amor* (p. 76). Antiguidade pagã também é lembrada no carro do Sol e seu séquito que ao longe circundam a arquitetura.

Já a cultura cristã é representada pelo grupo à direita, afastado do primeiro. O modo de compô-lo preserva apenas os aspectos essenciais para indicar a forma humana, reservando os valores tonais mais altos do quadro, tornando evidente apenas o símbolo da cruz. Com a persistência do olhar é possível identificar uma mulher com duas crianças em seu colo.

À esquerda se encontra, em corpo masculino, como um demônio ou anjo caído, o inimigo comum de todos esses valores apolíneos. Poderia apenas esta figura sintetizar a principal simbologia a ser expressa. Este único esquema iconográfico, o demônio apunhalado

28 A luz foi na tradição visual e literária de origem mediterrânea uma importante metáfora para caracterizar essa *Idea*, vide a alegoria de Platão. Mesclando representação e a própria presença divina entre suas significações, em inúmeras obras, as simbologias mais elevadas ou imateriais são frequentemente assemelhadas à luz. Um exemplo memorável deste tipo de compreensão é a progressão das sombras à luz que acompanha o caminho de Dante, na *Divina Comédia*, do inferno ao paraíso, quando as formas vão se tornando cada vez mais inefáveis e luminosas.

pelo querubim ou cupido, daria conta de toda a significação do quadro, pensado enquanto derrota da escravidão. Mas o foco da cena, assim como o título da pintura, recai sobre a libertação, enquanto o demônio, ofuscado pela liberdade, é percebido apenas num segundo momento.

O procedimento da personificação que o individualiza também limita seu poder e a amplitude de sua abstração. O “demônio” caído é capaz de tornar delimitada e palpável a ideia da instituição “Escravidão” transformando-a num corpo único, que carrega a expressão conveniente a essa forma, e assim figura seu significado.

Por outro lado, podemos pensar também que a representação de uma única figura não seria adequada à monumentalidade que o pintor pretendia conferir à tela e não dialogaria com a tradição do gênero histórico com o qual o *Estudo* busca parentesco. Esse gênero coloca em ação personagens em conflito, entendendo o trabalho de composição como aquele de pôr figuras numa dada interação. Ainda que de modo figurado, é ao campo da história, da pintura de tema narrativo, que o quadro interpela.

Um contraponto à positividade e brilhantismo das demais figuras, a postura do demônio lembra o sofrimento corporal expresso pelos tripulantes de *Jangada da Medusa* de Gericault, na qual a agonia é apenas indicada pela pose e pelos músculos em contração, dispensando a expressão facial do corpo caído à esquerda, sobre o qual não podemos saber se ainda vive (p. 23).

Este ser que sucumbe em *Libertação* também parece mais alquebrado que os anjos lamentosos das esculturas fúnebres (p. 23). Embora nessa tradição estatuária Pedro Américo pudesse encontrar alguma semelhança formal com o personagem que cria para seu estudo da *Libertação*, trata-se de um *pathos* muito distinto.

Tema semelhante fora explorado por Rafael Sanzio (1483-1520) em *São Miguel massacrando o Diabo* (1518), em que o anjo caído está prestes a ser apunhalado pelas costas por São Miguel, que o prende com um dos pés. Imobilizado, ele tenta ainda agarrar-se à sua arma para desfechar mais um golpe. Esse tema foi frequentado por muitos artistas no Renascimento, Barroco, até mesmo por Eugène Delacroix (1798-1863) nos oitocentos, e pelo próprio Américo em seus anos de aprendizagem, em exercício de cópia da pintura de Rafael (p. 23).

Voltando à obra em estudo, mais ao centro, a derrota da escravidão é desdobrada, positivamente desta vez, pela afirmação do ato de libertação. As súplicas desnecessárias dos escravos (mas fundamentais para compor seu caráter) são superadas pelo pronto gesto de libertação das amarras por uma deusa guerreira, ao modo de Palas Atena. Mesmo neste momento de maior literalidade no quadro, o gesto é codificado na busca por uma clara expressão de um *pathos* que fosse conveniente à figura, tal como recomendado pelos estudos de anatomia e expressão que acompanham o ensino acadêmico²⁹.

A imagem de um escravo suplicante ajoelhado e acorrentado, com as costas marcadas pela violência, já era de circulação conhecida nas propagandas abolicionistas no Império Britânico, em fins do século XVIII e início do XIX, depois estendida aos Estados Unidos da América. Dentre os objetos de persuasão dessas campanhas abolicionistas, havia um medalhão em cerâmica³⁰ (1787), produzido pelo ceramista e industrial inglês Josiah Wedgwood (1730-1795), avô de Charles Darwin, que trazia um desenho emblemático, depois retomado em inúmeras pinturas e gravuras do período (p. 24).

Vemos nessa medalha e em imagens baseadas nela o mesmo esquema compositivo centralizado por um homem ou mulher negros, numa tentativa de comoção da sociedade escravocrata. O gesto semelhante ao daquele que realiza uma prece era acompanhado da interrogação: “Am I not a man or a brother?” A joia, instrumento de propaganda, tinha por objetivo comover os senhores de escravos apelando para seu sentimento paternalista. O escravo interpela àquele que detém o poder sobre sua vida.

Forma semelhante de construção da figura do escravo encontrou Pedro Américo para representar de forma expressiva sentimentos como o desespero, gratidão, espanto, fé, subjugação, redenção. Sentimentos difíceis de reunir em uma única forma, mesmo na

29 Do relato de Modesto Brocos sobre o ensino acadêmicos fica nítido o uso das cópias em gesso de estátuas não apenas para estudos de anatomia - comumente referidos como “desenho de estátua” - como também para a criação de composições originais, os modelos escultóricos serviam como parâmetro para a composição de gestos na produção pictórica. BROCOS Y GOMEZ, Modesto. *A questão do ensino de bellas artes; seguido da crítica sobre a direção de Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro: s.ed., 1915, p. 15.

30 O medalhão, cujo desenho é atribuído ao escultor Henry Webber e a modelagem a William Hackwood, fora produzido para o *Committee for the Abolition of the Slave Trade*, fundado em 1787, posteriormente conhecido como *The Society for the Abolition of the Slave Trade*, do qual Wedgwood era membro. Em 1788, Josiah Wedgwood envia um montante de medalhões para Benjamin Franklin, então presidente da *Pennsylvania Society for the Abolition of Slavery*. Ver: <<http://www.abolitionseminar.org/the-eighteenth-century-atlantic-world/wedgwoodmedallion/>> (último acesso: 15/05/17)

tradição emblemática³¹. Isto não significa, contudo, que Pedro Américo tenha visto alguma dessas propagandas baseadas no medalhão de Josiah Wedgwood, mas ambos encontraram na mesma gestualidade uma forma de representar o “tipo escravo”.

No gesto do já ex-escravo representado por Américo não podemos deixar de lembrar aquele do jornalista abolicionista negro José do Patrocínio (1854-1905) que, após a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, teria se ajoelhado aos seus pés em agradecimento, pouco antes que uma multidão de manifestantes ocupasse o Paço Imperial³².

Há também o relato popular de que em 1868, passando pela região conhecida hoje como a cidade de Aparecida, no Vale do Paraíba um escravo que fugia acorrentado, roga à Santa encontrada no rio Paraíba, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, para que rompesse suas correntes (como já havia acontecido milagrosamente a outro escravo), mas não obtém sucesso. Vendo que uma comitiva real passava pela região, se põe de joelhos aos pés da princesa Isabel pedindo por sua liberdade, pedido que teria sido de pronto atendido. Relatos como esse cercam tanto a figura de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, que teria libertado escravos que se ajoelharam em pedido de milagre, quanto a da Princesa Isabel nos anos que antecedem a abolição³³.

Na pintura em estudo, todas as figuras femininas que testemunham a libertação do grupo escravizado são brancas, ou de uma aparência “neutra”, segundo a tradição visual ocidental. Como representantes das províncias, constituem a própria sociedade escravocrata que cometeu esse crime contra a Humanidade. É a representação não da luta contra a escravidão, mas do ato simbólico de sua abolição, visto sob a posição do Império e da aristocracia, ali representados³⁴.

31 Na edição francesa de 1643, de *Iconologia*, edição póstuma, a terceira das 8 Beatitudes, tem os joelhos curvados, as mãos postas em prece e traz a seguinte descrição: “Cette Fille à genoux, tenant les mains jointes, & en action de répandre des larmes, nous advertit secrettement, que *Bien-heureux sont ceux qui pleurent leurs propres offences, & celles du Prechain, pource qu'ils seront consolez*, estant veritable, comme l'enseignent les parole de cét Embleme, tirées de S. Augustin, Que de nostre deüil en cette vie se doit ensuiure une joye perdurable en l'autre”. RIPA, 1643, p. 111.

32 Sobre a atuação de José do Patrocínio no movimento abolicionista ver: PATROCÍNIO, José. *Campanha Abolicionista, coletânea de artigos*. Introdução de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Depto Nacional do Livro, 1996.

33 Jornal do Senado, Reconstituição histórica. 2009. CAMARGO, Conceição Borges Ribeiro. “A Passagem da Princesa Isabel por Aparecida”. Aparecida do Norte, 13 de Maio de 1963.

<http://www.jornalonline.com.br/galeria/escritores/conceicao/a_passagem_da_princesa_isabel_em_aparecida_jornalonline.pdf>.

34 O Prof Robert Daibert Junior analisa a sacralização, por um lado, da Princesa Isabel, com o epíteto de “a Redentora”, e, por outro, a dura oposição que se reforça contra sua figura e a monarquia após a Abolição da Escravatura. Cf. “A Princesa e seu devoto: um encontro com o sagrado”. In: PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. Curadoria Fernanda

O debate abolicionista corria forte durante a década de 1880 no Brasil. Algumas províncias, representadas em *Libertação* já haviam mesmo abolido a escravidão. A primeira delas, a do Ceará, em 25 de março de 1884, e a do Amazonas, citada no quadro de Pedro Américo, a seguir, em 24 de maio de 1884. A libertação completa era fato iminente, e sabe-se do andamento do estudo para *Libertação dos Escravos* já em 2 de maio de 1888, por meio de notícias na imprensa florentina³⁵.

As crianças nascidas a partir da *Lei do Ventre Livre* (de 28 de Setembro 1871) eram pessoas livres, mas deviam ser mantidas sob a tutela de seus senhores até completarem 21 anos. Esta lei proposta pelo Visconde de Rio Branco, já era chamada por seus contemporâneos de “lei áurea”. Essa mesma expressão designou também as libertações promovidas por algumas províncias antes de 1888.³⁶ Já a *Lei dos Sexagenários* (1885) regulamentava a gradual e lenta abolição do trabalho escravo, dando liberdade aos maiores de 65 anos e o prazo limite de mais três anos de servidão aos que já haviam completado 60.

O projeto de lei que extingue por completo a escravidão no Brasil foi apresentado formalmente à Câmara Geral a 8 de maio de 1888 e aprovado no Senado Imperial a 13 de maio do mesmo ano. Jornais do dia seguinte comunicaram que a princesa Isabel fora aclamada por cerca de 5 mil manifestantes que se reuniam em torno do Paço Imperial, após o deputado Joaquim Nabuco, de uma sacada, anunciar que não haviam mais escravos no Brasil. Os jornais comunicavam também que ficaria exposta na sede do jornal *O Paiz*, a partir de 21 de maio, a pena de ouro com que a regente assinou o decreto, incrustada com 48 brilhantes e com a inscrição: “A D. Isabel, a redentora, o povo agradecido”, e no lado oposto o número e a data da *Lei Áurea*³⁷.

Proclamada a República, a 15 de novembro de 1889, e exilada a família real, não

Pitta e Valéria Piccoli, textos Maraliz de Castro Vieira Christo [et al.]. São Paulo Pinacoteca do Estado 2014, pp. 156-164.

35 L’Arte. No verbete sobre Pedro Américo, no *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, de Angelo de Gubernatis, provavelmente escrito ainda em 1888, há a seguinte notícia: “l’Americo esegui ancora in Firenze una trentina di quadri, di assai grandi proporzioni, tra i quali *La proclamazione dell’Indipendenza del Brasile*, che misura dieci metri di lunghezza e venne, con grande solennità, inaugurato nel Regio Istituto di Belle Arti, alla presenza dell’Imperatore e dell’Imperatrice del Brasile, della Regina d’Inghilterra e della Regina di Serbia, di tutto il Collegio Accademico Fiorentino e di molti insigni personaggi. Presentemente l’Americo sta lavorando intorno ad una vasta composizione, destinata a ricordare *L’abolizione della schiavitù* nel Brasile. Nell’anno 1870 egli sposò Donna Carlotta, la coltissima figlia del barone di Sant’Angelo, grande poeta e oratore brasiliano”. GUBERNATIS, Angelo de. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Firenze: 1889, pp. 16-17.

36 JORNAL do Comércio. Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1881, p. 2.

37 O Paiz. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1888.

havia mais sentido em celebrar o ato nobre do Império num quadro que trazia justamente a figura da princesa Isabel como homenageada³⁸. O projeto para uma pintura monumental sobre a *Lei Áurea* permaneceria no esboço.

No entanto, chegaram até os dias de hoje algumas alegorias em estampas que enalteceram a promulgação da Lei Áurea e das outras leis relativas ao processo extinção do trabalho escravo, reproduzidas em capas de jornais e revistas que noticiaram esses acontecimentos. A Lei do Ventre Livre também foi objeto de homenagens, como, por exemplo, na escultura de A. D. Bressae³⁹ *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, na qual uma criança negra exhibe uma tabuleta com os dizeres da lei, ou na pintura de Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913), onde o proponente da referida lei é o grande homenageado entre os ex-escravos agradecidos (p. 26). Por sua vez, os pintores Pedro Peres (1841-1923) e Victor Meirelles (1832-1903) registram em seus quadros o momento oficial da promulgação dessas leis, as testemunhas presentes, a suntuosidade do espaço⁴⁰ como analogias à grandiosidade do acontecimento (p. 26).

Voltando à *Libertação dos Escravos*, nessa obra a substituição do discurso literal pelo figurado é expressa de forma clara, mas cabe a pergunta: a presença deste procedimento semântico seria a única condição para que uma pintura fosse compreendida como uma alegoria pelos contemporâneos de Pedro Américo? As obras observadas até o momento parecem coincidir com uma ideia que naquela época se fazia de uma alegoria tradicional, marcada por uma iconografia genericamente classicista e uma visualidade que tende à função decorativa.

Neste esboço de Pedro Américo as personificações estão mergulhadas em um espaço centralizado, homogêneo, regulado pelas leis da perspectiva. Ao mesmo tempo,

38 Apesar da incerteza quanto à intenção de Pedro Américo em representar a Princesa em pessoa em *Libertação dos Escravos*, é possível conjecturar que a figura de autoridade ali expressa remeteria diretamente à Princesa na recepção dos contemporâneos do quadro, dadas as circunstâncias da abolição, assinada pela Princesa enquanto regente.

39 Ainda são necessárias mais pesquisas sobre a identidade dessa artista e sobre as circunstâncias de produção dessa escultura que se encontra no acervo do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-118x.htm>

40 Duas tentativas de representação de eventos ligados ao processo de abolição da escravatura no Brasil que merecem maior destaque são aquelas empreendidas pelo pintor Aurélio de Figueiredo (1854-1916), irmão de Pedro Américo, que realiza uma pintura monumental sobre o tema da abolição da escravatura na província do Amazonas, oficializada a 10 de julho de 1884, pintura mencionada anteriormente, ao lado da tentativa de Aurélio de executar uma grande tela também sobre a Lei Áurea. Logo após a abolição no Brasil, em fins de maio de 1888, o pintor inicia uma campanha para arrecadar fundos para custear a execução da pintura. Tentativa semelhante é empreendida também por Décio Villares (1851-1931) que se propõe a produção de uma grande pintura sobre a epopeia dos escravos no Brasil, projeto não concluído, como veremos mais adiante.

a disposição das figuras nesse é pensada segundo os padrões decorativos, de simetria, equilíbrio, repetição e variedade. Neste sentido, a escolha das personificações presentes, bem como sua disposição não atendem predominantemente a critérios naturalísticos ou descritivos. Em sua maioria, não desempenham ações concretas e determinantes para o desfecho do acontecimento representado, mas são compostas de modo a expor seus atributos e qualidades visuais segundo critérios de ordem decorativa. Nesse tipo de figuração não há inconveniente em conferir diferentes interpretações visuais a um mesmo conceito, visto que esses personagens não desempenham papéis históricos específicos.

Em *Libertação dos Escravos*, o tratamento pictórico é desigual, como característico de esboços, entre um maior detalhamento dos corpos por um lado ou apenas uma indicação rápida de cor sobre os panejamentos e o traçado simples de alguns atributos, como a tocha da figura que encarna a Liberdade/Ciência/Progresso. Caso concluída a obra, teria trazido uma monumentalidade que carece às demais tentativas de representação do tema da abolição da escravidão no Brasil.

A representação de uma figura feminina como personagem real e detentora do poder estatal permanece ambígua no atual estágio do esboço, já que a figuração tradicional da Autoridade permanece cercada dos mesmos elementos.

A vitória sobre a escravidão é também a vitória do progresso, da ciência, das luzes sobre a escuridão dos tempos e sistemas retrógrados. Sobre a cena jubilosa triunfam alegorias aladas que participam de outras obras de Américo, reiterando a escolha do artista por essas formas e pelo modo figurado de representação. A arquitetura ao fundo corrobora a atmosfera classicista. As esculturas que a ornamentam repetem o tema alegórico da cena com imagens que se assemelham a Repúblicas ou Vitórias, seguindo um padrão comum na iconografia francesa (p. 56).

Ícones cristãos, como a cruz e uma Madona, ocupam o ponto mais alto e luminoso da cena. Guardados, assim, pela fé católica, pela luz da razão, do progresso e das artes, essa ação fundamental para o desenvolvimento da civilização, a abolição da escravidão, toma curso em primeiro plano por meio do gesto simbólico do rompimento das amarras. O demônio caído nos lembra da violência e da luta que permearam esse processo, muito embora sejam a humildade e passividade que permeiam a posição dos ex-escravos e não sua rebeldia e resistência. Claro está que o ponto de vista dos fatos coincide com aquele do poder imperial, da aristocracia ali representada pelas províncias, e com esse ponto de vista espera-se que ocorra a identificação do observador. A obra dialoga especialmente com os homens que sempre foram livres.

Os tipos de figuração utilizados naquele esboço funcionam como uma espécie de camuflagem, cuja padronização, mudando-se o contexto, o cenário em que se encontram, mudam também sua significação. A maleabilidade do sentido parece ser uma característica desejável neste tipo de produção e almejada por Américo, e lhe servirá como estudo para a figuração de outros significados.

Pax et Concordia

Com poucos atributos, uma figura feminina, sob um manto verde-escuro, decorado com arminho, barrete frígio sobre a cabeça, personifica a nação brasileira, que é recebida em igualdade pelas demais nações, notadamente por repúblicas mais antigas como a norte-americana. É acompanhada por um cortejo que a exalta, lançando-lhe flores e coroas de louros, com um coro de Vestais ao fundo⁴¹.

A origem de sua caminhada remete a um suntuoso palácio ao fundo, do qual também emergem aqueles que são aparentemente membros da aristocracia brasileira, militares e homens comuns. A entrada do edifício é guardada por dois conjuntos escultóricos que homenageiam os navegadores Pedro Álvares Cabral e Cristóvão Colombo. No interior arquitetônico é possível avistar a tela *Independência ou Morte!* (1888) de Américo, principal representação de um dos eventos mais importantes para a construção da nacionalidade. Esse tesouro simbólico é abrigado pelo templo, que ocupa toda a extensão do quadro. Este templo carrega a autoridade classicista, adornado por colunas compósitas e diferentes alegorias.

Uma Vitória faz um gesto apenas indicativo de coroar a República brasileira com louros. E protegendo a figura da grande homenageada, um grupo alado sobrevoa um pouco acima de sua cabeça, formando um estandarte de símbolos cristãos, com a figura de uma Madona, anjos com trombetas, harpa, um cálice e possivelmente uma hóstia. A República recém chegada é acompanhada pela simbologia cristã, que pode ser também interpretada

⁴¹ A vestimenta ritual encontrada em estátuas antigas de Vestais permite a identificação desse grupo de figuras na pintura de Américo. Sua presença no quadro se liga diretamente à exaltação da república. Enquanto sacerdotisas da deusa Vesta (Héstia para os gregos), protetora da família e do Estado, eram consideradas entre as mais importantes sacerdotisas na república romana, membros cidadãos, e portanto livres da autoridade paterna).

Pedro Américo. *Paz e Concórdia*. 1895, óleo sobre tela, 42 x 60 cm. Museu e Arte de São Paulo - MASP.

Pedro Américo. *Pax et Concordia*. 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty.

Pedro Américo. Esboço I. S/d.

Pedro Américo. Esboço II: *Paz e Concórdia (Alegoria da Civilização)*. S/d, óleo s/ tela, 208 x 123 cm. Coleção Particular. Imagem cedida pelo Acervo Cedoc/ Pinacoteca de São Paulo.

Pedro Américo. *Libertação dos Escravos* (detalhe). Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Pedro Américo. *Pax et Concordia* (detalhe). Palácio do Itamaraty, RJ.

Pedro Américo. Sem título, desenho, assinado e datado. 1889, grafite s/ papel. Museu Regional de Areia. In: MARTINS, 1994, p. 99.

Arthur Paul André Massoule. *A l'organisateur de la Victoire*. bronze. Obra exposta no Salão de Paris de 1893.

Pedro Américo. *Oferenda* (estudo). 1895, óleo s/ tela. 60,5 x 46 cm. Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande, Paraíba. In: MARTINS, 1994, p. 110.

Pedro Américo. *Libertação dos Escravos* (detalhe). Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

ITALIA CON LE SUE PROVINCE, E PARTI DE L'ISOL.

Nicholas Poussin. *Assunzione della Beata Vergine Maria*. Louvre.

Pedro Américo. *O Gênio da Itália*. 1880, óleo s/ tela. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale.

Pedro Américo. *Alegoria*. 1888. Coleção Particular.

Itália. In: RIPA, 1603.

DESIGN.
A. BARTHOLDI.
Statue.
No. 11,023. Patented Feb. 18, 1879.

LIBERTY ENLIGHTENING THE WORLD.

*Ex. A. Dick
J. S. Porter.*

*Auguste Bartholdi
by P. P. P.
ad.*

Pedro Américo. Detalhe de *Pax et Concordia*, 1902.

Projeto para a *Estátua da Liberdade* (*Liberdade iluminando o mundo*). 1886. Nova Iorque, EUA.

Léopold Morice (1846-1919). *Estátua da República*. 1883, Place de la République, Paris, França.

Monument commémoratif du Centenaire de la Révolution. 1894, Place de la République, Jonzac, França.

Pedro Américo. *Honra e Pátria* (esboço). S/d. Coleção Particular.
 Pedro Américo. *Honra e Pátria*. 1897. Legião de Honra da França.
 Pedro Américo. *Pax et Concordia* (detalhe).
 Idem.

Carolus Duran. *Gloria Maria de Medici*. Fotografia de obra exposta no Salon de Paris de 1878.

Edouard Bernard Debat-Ponsan. *La couronne de Toulouse*. Fotografia de obra exposta no Salon de Paris de 1894.

Paul Jacques Baudry. *Glorification de la Loi*. Fotografia de obra exposta no Salon de Paris de 1881.

François Ehrmann. *Paris, sous les auspices de la République, convie les Nations aux luttes pacifiques des Arts et de l'Industrie*. Fotografia de obra exposta no Salon de Paris de 1879.

Pedro Américo. Pax et Concordia (em andamento). In: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo, sua vida e suas obras. Paris: Guillard, Aillaud & Cia Editores, 1898.

Moeda romana representando a deusa Concórdia.

Mosaico funerário, Argélia, 682: In Chr(ist)o Deo/ pax et concordia sit/ convivio nostro.

Reconstituição: Templo de Vespasiano à esquerda e Templo da Concórdia, à direita.

CONCORDE CONTIVGALE.

CONCORDE PACIFIQVE.

CONCORDE INVINCIBLE.

CONCORDE MILITAIRE.

AVTHORITE.

XVI

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Paris, 1643.
 Idem.
 Botticelli, Sandro. *A coragem*. 1470.

como a “boa nova”, vista em relação à antiguidade pagã, que recebe a primeira no lado esquerdo do quadro. Entre as alegorias nacionais que a aguardam, como a Alemanha e seu brasão de águia, a Itália com uma estrela na cabeça, somam-se no primeiro plano as alegorias da pintura exibindo uma paleta, e a da arquitetura que segura um fragmento de uma coluna compósita.

Um demônio, agarrado à sua espada e próximo a uma corrente partida sucumbe ao golpe de uma flecha disparada por um cupido. Entre os personagens que representam a sociedade brasileira dentro dessa celebração, estão à direita, um homem que veste peças de um uniforme militar de baixa patente. A seguir, o Barão do Rio Branco, com uma toga, segurando um livro intitulado *Lex*, elementos que revelam a posição social do comprador da tela. E, a seu lado, um autorretrato de Pedro Américo.

Outras alegorias reiteram a importância do acontecimento expresso na obra. No canto esquerdo, ao lado da alegoria da música e da poesia, a personificação da História está a observar e registrar os fatos que testemunha.

A estrutura da composição do *Estudo para Libertação dos Escravos* não foi completamente abandonada por Pedro Américo, mas como sugere uma notícia de jornal do início do século XX (e o próprio gênero do pintor, J. M. Cardoso de Oliveira (1865-1962), ela foi ampliada e ressignificada para representar o tema da “Alegoria da Civilização”, também conhecida por “Paz e Concordia” ou “Pax et Concordia” em latim⁴², tema mais próximo do novo ambiente republicano, será um quadro de futuro mais promissor para ser iniciado em fins do século XIX, não só no contexto brasileiro, mas no de todas as mais ou menos recentes repúblicas, desejosas de afirmação nacionalista.

Registrando esse processo de ressignificação pelo qual passou o referido esboço, outras duas pinturas preparatórias – além daquelas pertencentes ao MASP (p. 54) e ao Museu Regional de Areia (p. 56) ⁴³ – localizadas durante a pesquisa, demonstram a transição entre *Libertação dos Escravos* e *Pax et Concordia*.

42 O nome do jornal e data precisa de sua publicação não puderam ser identificados pois se tratam de recortes que foram inseridos por algum proprietário da primeira edição da biografia de Pedro Américo escrita por seu gênero em 1898. Livro consultado na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP.

43 Os dois esboços localizados nesses museus indicam uma etapa da concepção da obra onde o tema de *Pax et Concordia* já aparece plenamente definido, por essa razão trataremos desses esboços mais à frente.

No esboço I (p. 55), como iremos denominá-lo aqui, vê-se o grupo de divindades flutuantes, lideradas por uma figura identificada com a ideia de Liberdade/Razão/Progresso. A figura sustenta uma tocha, traz uma tabuleta presa ao corpo e pisa sobre um imenso livro. Essa personificação identifica-se também com as esculturas que representam a República francesa nas últimas décadas do século XIX (como pode ser observado na p. 58), revelando a proximidade que podia então ser observada entre as ideias de República, Razão e Liberdade dentro do debate político francês.

O grupo de divindades aladas tem como fundo uma arquitetura distinta daquela vista em *Libertação*. Colunas encimadas por tochas acesas ganham destaque junto ao grupo de figuras, as mesmas colunas que formaram um arranjo mais discreto em *Libertação*. Porém, no esboço I, esse arranjo está localizado no espaço exterior de uma arquitetura que se avista ao fundo, estruturada por formas quadriláteras, enquanto em *Libertação* as figuras parecem estar no interior de uma arquitetura aberta e circular.

No esboço II⁴⁴ (p. 55), podemos ver a representação de uma República em destaque, com características francesas, sob um manto que tende ao azul escuro, portando o mesmo tipo de faixa que carrega a figura da França na tela *Honra e Pátria* (p. 59). Esta República é acompanhada por outras figuras próximas a uma bandeira da França, caminhando no mesmo sentido da República brasileira representada em *Pax et Concordia*, mas sem a coroação de uma Vitória/Glória alada.

Os elementos arquitetônicos também são distintos daqueles observados em *Pax et Concordia*. No esboço II, o exterior de um imponente templo é visto ao fundo, recordando aspectos do *Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*, em Roma, que se encontrava em fase final de construção no momento em que Pedro Américo se dedicava ao processo elaboração de *Pax et Concordia*. No esboço II encontram-se as mesmas colunas vistas no esboço I e em *Libertação*. Ambos os esboços podem ser identificados como trabalhos resultantes do processo de transição entre o tema da Abolição da Escravatura e o da celebração da República no Brasil.

44 O esboço pertenceu à coleção do médico Vicente Lara e esteve disponível em leilão nos dias 30 e 31 de março de 1999, cujo fruto seria revertido por seus herdeiros à Casa de Misericórdia de São Paulo. Ver LEILÃO reúne 200 obras da criação acadêmica nacional. O Estado de São Paulo, 25 mar 1999, caderno 2, p 96. O catálogo do Masp de 1998 menciona a existência deste esboço como pertencente à Coleção Roberto Magalhães Gouveia. Mas Gouveia, mas como a notícia do leilão data do ano seguinte, não foi possível confirmar a atual localização da obra.

Em *Pax et Concordia* encontram-se alusões à república e talvez, mais indiretamente, à própria abolição, na figura do demônio flechado. Uma figura sombria, alada, que sucumbe no primeiro plano, pondo de lado seus instrumentos de opressão, a espada e os grilhões. Mas ela poderia ser ainda nesta obra um símbolo de toda a barbárie que ameaça as civilizações. Uma série de outros grupos iconográficos também são ressignificados na nova composição.

Figuras símiles de Atena/ Minerva – tal como aquela que rompe as amarras em *Libertação* – povoam também *Pax et Concordia* (a última pintura monumental realizada por Pedro Américo em 1902). Nela, o destaque está sobre a figura que representa uma república trajada em manto verde escuro, que assume agora a posição pedestre, ocupando uma espécie de “praça da Concordia”⁴⁵, entremeada por um cortejo formado em sua maioria por outras personificações e divindades entre um coro de vestais. Posição mais afeita às ideias de virtude cívica em defesa da ideia de nação.

Tais qualidades são facilmente atribuíveis à deusa Atena, cujas representações são majoritariamente pedestres, portando atributos como armas, folhas de palmas, escudo, elmo e algumas vezes estendendo a mão direita para o pouso da deusa Vitória, à qual é frequentemente associada.

A Vitória pousando sobre sua mão vem lembrar ao observador as qualidades de estrategista que nas lendas garantiram os êxitos militares da deusa guerreira. Protetora incansável de seus heróis preferidos, invocada para defender ideais elevados, divulgar atividades civilizadoras, Atena costuma se apresentar vestindo uma túnica, como deusa virgem, portando na cabeça um capacete que podia vir ornado por uma esfinge e dois grifos. Carrega na mão esquerda uma lança e um escudo no qual se vê representado, à frente, o combate dos gregos com as Amazonas e, atrás, a serpente Erictônio ou a cabeça da Medusa (que também pode estar gravada num medalhão que traz ao pescoço)

Poucos atributos, portanto, constroem sua significação, assim como ocorre com outras divindades, que são por sua vez alegorizações de atributos da natureza ou hiperbolizações (amplificações) de sentimentos humanos.

⁴⁵ Em Paris, a Place de la Concorde, a maior e mais importante praça da capital francesa, foi palco de muitos acontecimentos políticos do país. O nome atual da praça foi escolhido pelo Diretório na Primeira República para celebrar a conciliação entre os franceses após o período conhecido como Terror (ca. 1789-1794). O uso do termo “concórdia” é semelhante ao antigo exemplo romano, quando um templo da Concórdia é erigido no fórum para celebrar a paz entre os romanos após o fim de uma guerra civil.

Atena, como divindade de alta posição hierárquica entre os deuses gregos (ou Minerva entre os romanos), congrega uma série de qualidades que, ao longo de séculos foram representadas também por entidades menores, como a Razão, Glória, Sabedoria, Liberdade, que transitam entre formas identificáveis com a deusa patrona da cidade de Atenas.

O principal, ou o primeiro, paradigma formal para as pinturas que utilizam personificações de conceitos é a estatuária antiga, que representa deuses, atletas, heróis e figuras eminentes. Copiados em gesso, esses modelos estiveram presentes nas academias de belas artes, como um dos principais instrumentos para o estudo da anatomia, claro e escuro e como inspiração para os primeiros trabalhos dos jovens artistas e aspirantes⁴⁶.

Em ambas as obras de Pedro Américo, *Libertação* e *Pax*, os corpos são claramente baseados no modelo estatuário. Menos em relação à anatomia e mais em relação às posturas, gestos e à forma de associar atributos simbólicos a fim de se distinguirem entre as diversas deidades. Pensar uma linguagem figurada de representação parece ter sido, no caso dessas obras, uma forma de visita ao Antigo.

Com *Pax et Concordia* o centro da ação é completamente figurado por meio de convenções, divindades ou personificações que encontram ressonâncias abundantes na cultura visual ocidental. Ainda assim o pintor nos oferece uma espécie de passagem de acesso à significação simbólica da obra, pintando personagens reais à margem direita da composição: uma figura do povo, o diplomata Barão do Rio Branco (1845-1912) e o autorretrato do artista, que podem ser interpretados como representantes da sociedade da época⁴⁷.

A aquisição da obra por parte do Barão do Rio Branco veio coroar sua atuação destacada no campo da diplomacia, consolidando na República as fronteiras conquistadas pelo Império. Conferiu ao Ministério das Relações Exteriores uma obra que celebra a comunhão entre as nações civilizadas, a despeito dos conflitos que permearam a realidade das questões de fronteira no país.

O conjunto desses elementos foram compostos como uma alegoria clara ou transparente, ou seja, de fácil identificação por meio do uso de convenções, cuja existência

46 O acervo didático da Academia Imperial de Belas Artes, que constava também de cópias em gesso de esculturas da Antiguidade, foi destinado em parte ao atual Museu Nacional de Belas Artes - MNBA e ao Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ.

47 O Barão do Rio Branco, filho do já citado Visconde de Rio Branco, fora o comprador da obra, destinada já de início ao Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro, onde permanece atualmente.

se dá num mundo à parte, ainda que mesclando alguns elementos de sentido literal⁴⁸.

Pax et Concordia, num cortejo, festeja a ideia de civilização, sendo justamente *Alegoria à Civilização*, um dos títulos que foram atribuídos à obra pelo pintor. Um elogio às nações e aos signos culturais que elas comungam. Mas ao centrar o interesse da cena na recepção da nação brasileira pelas demais nações – e em especial pela primeira república dos tempos modernos, os Estados Unidos da América –, o tema da então recente instituição de uma nova república latino-americana se sobrepõe, reforçado pelo barrete frígio e explicitamente pela bandeira republicana hasteada⁴⁹.

Neste sentido, a obra agora faz vir à tona um momento histórico específico, de um passado recente: a Proclamação da República. Mas como vimos, este sentido não se dá pela representação direta do acontecimento, mas de maneira figurada, dilatando-o em uma grande procissão celebrativa dos valores cívicos, encabeçados pelo emblema “paz e concórdia”.

Como mencionado, a ação principal é justamente a recepção da nação brasileira entre as demais nações que vivem sob o mesmo regime. Nenhuma ação dramática, apenas resquícios de um combate podem ser deduzidos da posição do demônio caído; no mais, a obra é composta por gestos “indicativos” que apresentam uma simbologia. Do proceder dos personagens não depende nenhum desfecho, nenhum conflito, porém ele nos apresenta imagens de conceitos. A representação se dá toda por convenções. Mesmo as discretas figuras de populares ao fundo reivindicam gestos simbólicos ou convencionais que nos despertam a curiosidade sobre possíveis significados específicos.

Se somos levados pelo título a procurar pelas figuras que simbolizem a Concórdia e a Paz, podemos passar nesta busca pelas duas figuras femininas que focalizam as ações no plano central, e caminham para um encontro: a República norte-americana e a brasileira. Ou nos grupos alados que festejam a cena. No entanto, poucos elementos na pintura sustentam uma interpretação tão direta⁵⁰. As figuras em questão já simbolizam suas respectivas nações

48 Mescla elementos da sociedade tangenciando um tipo de alegoria conhecida como “imperfeita” (permixta apertis allegoria), aquela que mescla sentido próprio e figurado. HANSEN, 2006, pp. 225-226.

49 O manto da república representada por Américo é semelhante ao era utilizado por D. Pedro II, mas desprovido das penas de tucano, que lhe davam o acento local.

50 Essa hipótese interpretativa que identifica as repúblicas que centralizam a cena como a Concordia (Estados Unidos) e a Paz (Brasil) é levantada pelo pesquisador PINTO JUNIOR, Rafael Alves. *Pax et Concordia: A arquitetura como caminho da alegoria*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_paxconcordia.htm>.

e outros significados. Também parece plausível afirmar que o conjunto dos elementos da cena em comunhão representa o tempo de “paz e concórdia”, expressão que era um lugar-comum nos discursos ainda no século XIX, para se referir a qualidades positivas de um estado ou sobre as relações entre nações.⁵¹

A expressão filiava o orador à cultura latina, que utilizava essas palavras frequentemente unidas nos discursos que remetem a textos religiosos e jurídicos. Pedro Américo toma-a como mote para sua criação alegórica, usando-a tal como em alguns emblemas barrocos, em que uma frase que encabeça a construção verbal/visual não nomeia necessariamente seu significado literal, mas pode simplesmente iluminá-lo⁵².

Na opulenta construção arquitetônica que centraliza o quadro, vemos a inscrição “Pax” e logo abaixo “Concordia”, relacionando-as enquanto princípios da república e nomeando o lugar onde habitam tais conceitos, uma construção simbólica. O título em latim⁵³ e o espaço arquitetônico remetem a uma atmosfera classicista. O título e o templo comentam um ao outro. Paz e concórdia é o próprio espaço habitado pela harmonia entre as nações que comungam a mesma cultura.

O próprio conceito de Concórdia é frequentemente associado à ideia de República, ou mais amplamente de civilização, de sociedade regida por regras de convivência e tolerância. Um de seus atributos, o feixe de flechas atado, foi acrescido em imagens de

51 Muitos textos com a expressão “paz e concórdia” foram localizados na imprensa de fins do século XIX e inícios do XX, majoritariamente nos textos sobre relações internacionais e sobre ações da Igreja Católica.

52 Pode-se citar mais uma vez os emblemas contidos no livro de Andrea Alciato, *Emblematum liber* (ou *Emblemata*), publicado em 1531. Nos comentários de Santiago Sebastián na edição espanhola de 1985, um episódio da história da Roma Antiga foi evocado para comentar o significado da concórdia no emblema 39, quando foi erigido no fórum romano um templo à deusa da Concórdia para celebrar o fim de uma guerra entre compatriotas. O emblema XXXIX é composto por uma gravura que mostra dois soldados dando-se as mãos e os seguintes versos:

“Cuando Roma tenía a sus jefes en la guerra civil y sus hombres morían en el campo de batalla, fue costumbre, cuando las tropas se juntaban a hacer una alianza, saludarse mutuamente dándose la mano derecha. La concordia tiene esto como símbolo, de modo que aquellos a los que une el afecto, una también la mano”

ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edição e comentários de Santiago Sebastián. Tradução de Pilar Pedraza. Madri, Es: Akal, 1985, pp. 73-74. Horapólo em sua *Hieroglífica* também recorre ao mesmo exemplo da ação de dar-se a mão direita para representar a concórdia. HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Edição de Jesús María González de Zárate. Tradução do texto grego: María José García Soler. Madri, Es: Akal, 2011, pp.379.

53 Um exemplo do uso da expressão latina é encontrado na frase “Pax et concordia victis utilia, victoribus tantum pulchra sunt” de Tácito (*Historiae* 3.70), “Para os vencidos, paz e concórdia são coisas úteis; para os vencedores são apenas coisas bonitas” um uso irônico da expressão que se refere à convivência entre as nações.

Mariannes a partir da Segunda República Francesa (p. 21).

Assim como a cena é “enfeitada” pelo cortejo formado por outras divindades em celebração no plano superior do quadro, a arquitetura é também decorada por muitos elementos escultóricos. Figuras emblemáticas são distribuídas pela cena, como estátuas que parecem representar heróis nacionais, cujos gestos são também estudados, codificados. Estão representados entre elas Colombo e Cabral, assinalando o início de nossa existência enquanto civilização ocidental. Entre as figuras “vivas”, representantes de etnias não brancas também são pintadas, mas não o elemento indígena e africano presente no Brasil.

Ao mesmo tempo em que constrói uma apologia da civilização, constrói uma alegoria de alegorias, quase toda fechada em suas representações tradicionais, não fosse pelos três homens citados, olhos da sociedade, e outros populares que se perdem ao fundo. No plano do templo vê-se um estandarte com a inscrição “Pax” (que continuaria provavelmente em “et concordia”), sustentado por um homem com o torço despido. Populares saúdam membros da nobreza em meio a diversas bandeiras e estandartes.

Embora toda cerrada em convenções, estas trazem chaves para sua decifração, referências à nossa sociedade real, tal como o quadro *Independência ou Morte!* (1888) também de Pedro Américo que está exposto na entrada principal do templo ao lado de outros dois quadros de difícil identificação, e por onde transitam fileiras de pessoas da nobreza.

A escolha de *Independência ou Morte!* para decorar a entrada do templo certamente denota a consciência de Pedro Américo sobre a importância do episódio de 1822 para a constituição da nacionalidade, ensejando uma narrativa que coloca o nascimento do Império brasileiro como início do desfecho agora representado: a apoteose da nação brasileira.

Além de uma interpretação que admite uma continuidade narrativa entre os dois regimes, pode-se reconhecer em *Pax et Concordia* uma herança visual identificada ao Império, posto que não difere os mesmos esquemas compositivos utilizados para a representação dos dois regimes.

A obra também remete a raízes muito mais antigas na cultura ocidental, como uma iconografia que evoca a antiga República Romana e a arquitetura classicista que nela se espelhou. Embora não se distinga fortemente do estilo de representação imperial, a pintura

pretende apresentar uma linguagem universal, passível de servir a qualquer regime.

No primeiro plano, à esquerda, uma personagem contempla a cena enquanto segura um livro com a inscrição latina “1900 Labor Pax et Concordia”, tal como a própria ideia de História a observar e registrar os fatos que se passam à sua frente.

O templo

Américo se dedica a representar com os mínimos detalhes o templo da Paz e Concórdia, um templo imaginário, situado a meio caminho entre o presente apoteótico e uma alusão ao paraíso perdido da antiguidade greco-latina. Entre a cultura cristã e a memória da grandiosidade pré-cristã. A cena pode ser entendida ainda como uma prefiguração metafórica de um futuro redentor, existente no mundo das ideias (representado por meio das personificações), um espelho idealizado da realidade.

Este templo imaginário carrega fortes alusões à antiguidade enquanto forma e título. Um templo dedicado à deusa da Concórdia foi erigido em torno de 131 a.C. na extremidade ocidental do Fórum Romano, entre muitos outros que foram dedicados à deusa na Roma Antiga⁵⁴. Esta construção particular foi executada para celebrar a concórdia entre os romanos após o término de uma guerra civil.

No quadro, a arquitetura é um lugar ideal: encimando o frontão do templo, uma deusa, num tratamento pictórico que simula metal, com os atributos de uma Atena, acompanhada de uma vitória. A deusa é cercada em sua base por duas figuras masculinas, um deles carregando uma lira, à esquerda e o outro uma tocha, à direita. A figura central ainda é ladeada por mais dois grupos, centralizados cada um por guerreiros em bigas puxadas por cavalos. O da esquerda eleva uma esfera com raios e o da direita um estandarte, à semelhança dos utilizados pelo império romano (p. 59). Um templo memorial, onde cada recanto é habitado por conceitos, que são também ornatus⁵⁵.

54 Como se pode observar na enciclopédia romana, muitos templos foram dedicados à deusa na Roma antiga: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/PLATOP*/Concordia.html> AICHER, Peter J. *Rome Alive: A Source-Guide to the Ancient City Volume I*. Bolchazy-Carducci Publishers, 2004, pp. 94-95.

55 Podemos lembrar neste ponto a prática da “arte da memória”. Gombrich descreve esta técnica: “En esta, cultivada en las escuelas de retórica de retórica y entre los predicadores, se pedía al estudiante que construyera imágenes mentales llamativas y notables que había de disponer en un marco permanente, representado preferentemente por un edificio conocido. Una figura con cabeza de carnero y rodeada de águilas sería precisamente una imagen de las que se graban en la memoria, permitiendo así al predicador enumerar las cualidades de la Benevolência en el contexto de un sermón prolongado. No era necesario que estuviera

O cenário aqui ganha maior importância do que nas composições analisadas anteriormente. Porque se trata de um tempo e espaço ideais, mais do que da reunião de conceitos isolados, cada um representado por uma personificação. A expressão “Pax et concordia” que nomeia o templo é também o tema maior no quadro. Vemos então que os esquemas de representação de alegorias são adaptados ao conceito, e o cenário ganha uma importância central, não comum às obras que, como temos visto, têm por tema personificações.

O papel da decoração, dos ornamentos, dentro da própria pintura decorativa, também adquire importante significação. As figuras que flutuam no ar ornamentam a cena abaixo, assim como as esculturas ornamentam a arquitetura e juntos contextualizam a cena culturalmente. *Pax et Concordia* é uma alegoria do tempo e do lugar, onde as figuras desempenham um papel decorativo, no melhor sentido do termo.

*

No estudo para a execução deste quadro, registrado como “Paz e Concórdia” (1895) (p. 54), pertencente ao Museu de Arte de São Paulo - MASP –, estão presentes quase os mesmos elementos, num desenho mais solto e ligeiro, de colorido suave e com algumas variações iconográficas que mostram que o pintor foi intensificando a rede de significações ao longo do processo de criação da obra final⁵⁶.

Neste esboço ainda não está representada a fisionomia do Barão do Rio Branco no personagem segurando um livro à direita da cena, que só iniciará conversas para a aquisição da obra em 1902 para compor o acervo da então sede do Ministério das Relações Exteriores⁵⁷.

É noticiada a participação deste esboço na Exposição Universal de Paris de 1900. Na primeira edição da biografia escrita pelo genro do pintor, vemos reproduzida esta versão

pintada de verdad, con tal que el estudiante aprendiera a “pintar-la en su mente”. GOMBRICH, 1983, p. 225.
56 Pedro Américo em correspondência ao Barão de Rio Branco, menciona que o esboço de *Pax et Concórdia* fora exposto em Paris, na Exposição Universal: “Como o presidente da Nação, talvez não me conheça, o Barão poderá dizer que além de ter emancipado a pintura brasileira compondo os grandes painéis de *Campo Grande*, *Avahí*, *Proclamação da Independência* e muitíssimos outros (entre os quais a grande alegoria - *Pax et Concordia* - que apenas esboçada foi exposta em Paris) sou autor de uns 12 ou 14 trabalhos literários de História, Filosofia Natural, Belas Artes, Romances, Discursos etc; que no passado regime fui grande Dignatário da Rosa (sem falar de outras recompensas estrangeiras); e ainda no atual, fui membro da Constituinte e deputado pela Paraíba”. Carta de Pedro Américo ao Barão do Rio Branco. Florença, 25/11/1902. Correspondência, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

57 O esboço exposto em Paris foi doado ao museu de arte de São Paulo pelo empresário Alfredo Egydio de Souza Aranha (1894-1961) em 1947, depois de haver pertencido ao próprio Barão do Rio Branco. Pedro Américo envia ao diplomata ambos os quadros: este esboço e a tela em ponto grande.

e, mais adiante, uma fotografia de Pedro Américo em frente ao que o livro menciona ser a versão final quadro, com boa parte da arquitetura concluída e algumas figuras apenas indicadas (p. 61).

Nos outros esboços da tela (esboço I e II), comentados anteriormente (p. 55), apesar da baixa qualidade das reproduções encontradas, é possível perceber que o pintor mescla mais fortemente elementos arquitetônicos de *Libertação dos Escravos* com a iconografia de *Pax et Concordia*. Por essa razão é possível supor que se tratem de esboços anteriores ao pertencente ao MASP, datado de 1895.

*

O espectro de cores utilizado em *Pax et Concordia* se mostra hoje muito distinto daquele que se vê em *Libertação dos Escravos*, e mesmo no esboço exposto na Exposição Universal de Paris de 1900. E tal constatação não parece ser devido à ação desigual do tempo mas a uma escolha do artista. Esses esboços, ainda que bem acabados e pensados também para a exibição pública⁵⁸, permitiam ao pintor a exploração de um colorido menos matizado, mais aberto a combinações espontâneas de cores.

Em *Pax et Concordia*, as cores estão em conformidade com uma luz que tende a uniformizá-las, uma luz também partícipe da significação da obra e que confere à cena uma atmosfera dourada, espiritualizada. De poucos contrastes como é comum à pintura decorativa, que em geral se afasta das sombras dramáticas⁵⁹.

Apesar de utilizar padrões cromáticos mais afeitos à pintura decorativa, com um tratamento fosco que lembra o afresco, sem velatura, compõem uma espacialidade que remete à grande pintura de cavalete: a pintura histórica. Estruturada pelas leis da perspectiva linear, enfatizada pelas linhas diagonais da arquitetura, utilizando figuras de tamanhos desde os mais diminutos para serem distinguíveis até os grandes personagens do primeiro plano.

⁵⁸ É preciso lembrar o papel de destaque dos esboços nesse período, sobretudo neste caso, em que fora executado com o objetivo de mostrar às autoridades a importância da realização da obra em ponto grande. Américo produz esses esboços pensando-os como um projeto mais detalhado do que viria a ser o quadro em ponto grande, um teste de seus efeitos de luz e sombra, buscando aproximá-los o máximo possível do efeito pretendido na versão final. É um tipo de esboço que não é fruto da experimentação das primeiras ideias, mas sim da maturação final destas.

⁵⁹ O padrão cromático da reprodução de *Pax et Concordia* exibida nesta dissertação difere muito da impressão causada pela obra original, que mostra um contraste muito mais suave. Reprodução mais próxima do natural parece ser aquela impressa no catálogo da mostra Brasil 500 anos, século XIX.

O gesto e a invenção da figura

A figura alada que sustenta a tocha incluída em ambas as obras, *Libertação dos Escravos* e *Pax et Concordia*, evoca muitos conceitos, como os de Vitória, Razão e também o de Liberdade, já popular com a oferta do famoso monumento pela França à república americana, inaugurado em 1886. Há ligações ainda com a deusa da sabedoria, que por vezes assumiu forma semelhante. Essa figura que chamamos de Liberdade, em *Pax et Concordia*, tem os pés assentados sobre um imenso livro, traz pendurada uma tábua sobre o lado esquerdo do corpo. Atributos similares aos da *Estátua da Liberdade*, localizada em Nova Iorque – cujo título completo é *Liberdade iluminando o mundo*, um título similar ao de *Liberdade guiando o povo* (1830) de Eugène Delacroix – e que segura uma tábua com a data da independência dos Estados Unidos.

Até então no campo da pintura, a grande figura guerreira que representava o espírito francês era justamente *A Liberdade guiando o povo*, de Delacroix, onde a República/Liberdade, já com barrete frígio, assume uma forma popular e combativa, identificada à Revolução de 1830. No lugar das armas clássicas, brancas, uma arma de fogo, tal como os demais combatentes. Ao longo do processo de consolidação do regime republicano, essa imagem combativa cede lugar a elementos característicos de uma visualidade oficial, que irá buscar referências mais diretas na estatúaria antiga e na tradição de personificação de conceitos.

Já o demônio flechado pelas costas está ainda agarrado à sua espada partida (sinal de luta) e talvez tenha sido acertado pelo *putto*, na sua diagonal esquerda, que está com as mãos em posição de quem acaba de arremessar uma flecha. Tem-se aqui uma alusão mais evidente, ainda que de caráter formal, à luta do anjo Miguel com o demônio, tema de extensa tradição representativa. O demônio agora ferido de morte representa aquilo que perturbava a paz e a concórdia dos povos.

Mais uma vez, à semelhança de *Libertação dos Escravos*, em *Pax et Concordia* a cristandade assume uma forma inefável, cujos contornos são de difícil identificação, enquanto

que as figuras aladas seminuas, alusivas à antiguidade pagã, assumem uma forma corporal serpentinada, de volumes definidos, mais característica da visualidade barroca, mas, neste caso, inserida numa espacialidade de caráter classicista. A representação da cultura cristã, grupo simbólico que naquele contexto cultural deveria ter a mais elevada significação, é o que apresenta a forma mais etérea, a mais próxima da representação de uma pura luz.

As duas obras de Pedro Américo, *Libertação* e *Pax*, revelam, num geral, um entendimento da anatomia, gestos e posturas que se aproxima de uma forma idealizada de raiz classicista, ainda que em alguns grupos em cena a disposição dos corpos assumam uma voluptuosidade que lembre algumas composições barrocas, no grupo que simboliza a cultura da Antiguidade, ou abstraíam suas formas como no grupo que apresenta a fé cristã. Sobretudo em *Pax et Concordia* a linearidade dos corpos se mescla mais fortemente à linearidade do espaço, revelando a preponderância do desenho sobre a cor.

Se nas demais obras alegóricas do pintor predomina a superficialidade do espaço, ou a frontalidade na disposição das figuras, Pedro Américo, em *Pax et Concordia*, e também em *Libertação*, dispõe suas figuras num espaço característico das pinturas de caráter narrativo, no espaço da história, que tem como base importante o respeito às leis da perspectiva linear, a interação entre as figuras num tempo e espaço dado para a ação.

Claro que a necessidade de espacialização é adquirida com o incremento conferido pela existência de relações entre figuras, o que não acontece em obras em que apenas uma personagem é apresentada, como acontece em outras pinturas do artista: *A Carioca* (1882), *O Gênio da Itália* (1880), ou *A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor* (1883) (p. 76). Nestas últimas, parece predominar a superficialidade do espaço em oposição à robustez dos corpos⁶⁰.

60 Essa ideia de superficialidade foi observada pelo estudioso alemão Erwin Panofsky (1892-1968) em relação ao espaço maneirista, no qual percebe uma contradição com relação à representação das figuras: "...também a representação do espaço, cuja agradável clareza, em seu pleno apogeu, repousava sobre uma teoria racional da perspectiva, desaparece em proveito de uma maneira peculiar e quase medieval de compor, que amontoa as formas num único plano, provocando "uma sobrecarga frequentemente insuportável" (Dizemos quase de uma maneira medieval porque a plasticidade que as formas individuais devem ao Renascimento não desaparece, mas simplesmente se opõe à "superficialidade" característica da "visão totalizante"; ora, essa oposição era desconhecida da arte medieval, que procedia colocando-se no simples ponto de vista da "superficialidade")".

Pedro Américo. *A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor*. 1883, óleo sobre tela, 260 x 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Pedro Américo. *A Carioca* (segunda versão). Óleo sobre tela 205 x 135 cm, 1882, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

É interessante observar que a superficialidade é compartilhada também pelo espaço da letra, da imagem emblemática e da pintura decorativa, que são linguagens às quais a invenção alegórica manteve estreita convivência.

As pinturas que foram vistas até aqui dão vida a um conceito por meio de um corpo humano, dotando-o de suas qualidades e paixões, humanizando-os. As personificações de conceitos, vícios e virtudes guardam relações de parentesco entre si, que remetem às relações entre os deuses gregos que, por sua vez, são análogas às relações humanas. Relações que vivificam esses conceitos e são também didáticas, por explicitarem outros aspectos deles⁶¹.

Além das relações de parentesco advindas da mitologia, a tradição emblemática, voltada para personificações, também deu ênfase à representação de conceitos morais, que também podem ter seus significados melhor compreendidos por meio da exemplificação oferecida por meio de relações parentais.

*

Os gestos de algumas das figuras observadas são significativos para criar as relações dentro do quadro e também o são dentro de uma tradição representativa a qual podemos interpelar: a deusa que rompe a corrente da escravidão; a deusa que alça a coroa de louros em direção à Liberdade, que, por sua vez, alça uma tocha acesa; a figura de autoridade que assiste à cena; o homem negro que junta as mãos como em uma súplica e a mulher negra que se rende humildemente. Tais figuras carregam gestos simbólicos que substituem palavras e relações de força dentro das histórias representadas. Carregam uma gestualidade codificada, tal como as posturas de uma dança tradicional.

É, pois o gesto que cria as figuras nas composições alegóricas, indicando suas funções persuasivas e as nomeando. O caráter dos gestos também pode ser fator determinante para a definição dos gêneros, tornando a obra decorativa ou descritiva, alegórica, histórica ou uma mescla das mesmas.

Nesta prática de composição que tem a personificação como centro, parte-se da

PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 74-75. A proliferação da imagem alegórica é concomitante com a busca por um espaço mais superficial.

61 Assim Palas Atena é filha de Zeus, senhor do olimpo e de Métis, prudência, e foi dada à luz a partir da cabeça de seu pai. Herda de ambos o poder bélico e a inteligência, sendo portanto a deusa da sabedoria. Dentro dessas relações são representados pela cosmogonia de Hesíodo, a partir da qual se basearam muitas criações artísticas que utilizaram os deuses gregos.

figura e seu gesto, ou seja, de elementos essenciais, para seguir na reunião dos atributos e símbolos a ela relacionados. Poderá ser disposta sobre um cenário, que também seja relevante para a significação e, se for o caso, ser composta em interação com outras personagens, numa ordem de prioridades quase sempre similar a esta.

De forma semelhante, acerca de uma ordem parecida de prioridades, se ordenou o próprio ensino acadêmico, centrado no estudo da figura humana.

O ensaio dos gestos – outras personificações

Pedro Américo se aventura em sua primeira grande composição original com uma figuração alegórica, *A Carioca* (1863-64), cujo acesso hoje em dia só é possível por meio de uma reprodução em rotogravura.

Essa primeira versão⁶² é apresentada a D. Pedro II no início de 1865 como o melhor resultado dos estudos do pintor na Europa, acompanhada de um ensaio intitulado *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos* (1864)⁶³ que publica pouco antes na imprensa carioca.

Na segunda versão da pintura em questão, datada de 1882, é possível observar com menos dispersões, um modo de construção que se propõe a representação de qualidades que ultrapassam a figura individual. Nela não é configurada uma ação descritiva ou um retrato individual, mas sim um “tipo”, procedimento semelhante ao empregado pela prática de construção de emblemas.

Estreita é a ligação entre composição e título na construção da significação da obra, pois o título é o principal elemento neste quadro a conferir singularidade a este “tipo”. Assim como em tantas obras centradas na figura humana, talvez fosse possível perceber *A Carioca* apenas como um exercício sobre o nu, uma “academia” como chamavam seus

62 A obra é executada entre 1863 e 1864 e teria sido uma possível encomenda do imperador D. Pedro II, ou uma oferta do pintor custeada pelo império. Mas a obra é recusada pelo Imperador ou pelo mordomo da casa imperial, Paulo Barbosa, sob complexas razões, entre elas o tom considerado indecoroso da obra. A pintura é exposta algumas vezes e torna-se posse do imperador da Prússia, desaparecendo seus registros algumas décadas depois. Uma correspondência do artista à coroa indica a produção da pintura como uma encomenda imperial. Cf MACIEL, Fábio D’Almeida. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, p. 207.

63 Para uma análise mais aprofundada sobre as significações da *Carioca* e do ensaio *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos* dentro da produção de Américo, ver a tese: MACIEL, Idem.

contemporâneos, não fossem o título e alguns de seus elementos construtivos.

Entre esses elementos, os quais Pedro Américo parece ter enfatizado com o objetivo de construir uma alegoria, podemos citar a confrontação do olhar da figura com o espectador, que se confunde com o forte caráter de “presentificação” (capacidade de figurar-se) da obra, a frontalidade e a concisão no uso de poucos atributos.

Todos os elementos compositivos são usados unicamente para apresentar uma figura e seus atributos, que juntos remetem a uma significação abstrata. Entre os elementos que constituem este caráter que chamamos aqui de presentificação está a consciência da representação por parte da personagem, a frontalidade, a impositação, o uso de gestos apenas apresentam seu caráter e não se configuram numa ação propriamente dita. Suas formas, bem como a paisagem que a cerca, sua postura, não podem ser dissociados um do outro, nem esses elementos do título, por mais arbitrário que ele possa ter soado entre os contemporâneos do pintor. Certamente poderia ser a ninfa ou náiade de qualquer recanto, no entanto, ela personifica a Fonte da Carioca, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Essa arbitrariedade pode também ser compreendida como uma característica do tipo de alegoria que Pedro Américo estava começando a propor a si mesmo como caminho de invenção.

Assim como muitas figuras femininas personificam conceitos, lugares, em livros de emblemas, *A Carioca* dota de atributos humanos, como a voluptuosidade, a fonte da qual recebe o nome. A associação pode soar arbitrária, já que a figura não exhibe atributos que possam identificar o lugar, a não ser pelo título.

Embora a identificação do tema do quadro seja arbitrária, o caráter alegórico se faz presente exatamente na universalidade de seus elementos. Se observarmos a obra sem atenção ao título, podemos perceber ainda assim certa retórica emblemática que a cerca. A ambiguidade do conceito, da ideia de Carioca construída por Pedro Américo, também faz parte de seu modo de invenção. Uma espécie de “universalidade” que pode soar como artificialidade, e que frustrou a expectativa de seus contemporâneos de contemplarem a cor local representada no quadro. Américo estabelece um paradoxo entre a representação da cor local, indicada pelo título, e o paradigma de construção universalista pertencente à prática da personificação.

A frontalidade e a ênfase sobre a figura feminina, na qual tentamos identificar os

atributos do lugar, são exemplos de padrões que se repetem nas figuras estudadas. Embora não possa ser identificado apenas pela imagem, fica clara relação entre a figura e o cenário que a cerca e é dominado por ela. Na *Carioca* poucos elementos a separam da representação de um nu. O título encerra nossa interpretação na procura de algo mais na expressão que encara o observador, que tem consciência de sua representação.

A pintura que se encontra hoje no Museu Nacional de Belas Artes se trata da segunda versão do quadro, produzida em 1882, que não apresenta nenhuma mudança iconográfica, apenas quanto à proporção das formas, pelo que é possível perceber a partir da reprodução da primeira versão da obra.

Na Academia, a primeira versão da pintura é bem recebida e premiada com as maiores distinções. Mas as críticas surgem de diferentes frentes, muitas acerca da expectativa frustrada dos observadores quanto a uma simbologia local. É possível que a retórica elevada da obra tenha sido compreendida como contrastante com a licenciosidade da figura, que exhibe sua nudez enquanto encara o observador. A carnalidade exacerbada, em contraste com as comumente pálidas figuras alegóricas. A gestualidade de *A Carioca* também foge à compostura feminina clássica, e põe em contraste o rigor da construção de conceitos e a voluptuosidade da forma.

Depois de quase duas décadas em que Pedro Américo se dedicava a assuntos bíblicos e batalhas como seus grandes temas, na década de 1880 o artista retoma a *Carioca* e inicia uma série de pinturas alegóricas que evidenciam seu gosto pelo gênero. A determinação do artista em pintar uma segunda versão reafirma a importância do tema dentro sua concepção de pintura.

Em *A Carioca*, *A Noite e os gênios do Estudo e do Amor* (1883) (p. 76) e *Alegoria* (1888) (p. 57), é possível ver que o ensaio para os gestos que aparecerão em *Libertação e Pax et Concordia* fora iniciado décadas antes na produção do artista enquanto residia na Europa.

Em 1880, Américo pinta *Il Genio d'Italia (O Gênio da Itália)* (p. 57), quadro em que homenageia os reis Vittorio Emanuele II (1820-1878), unificador daquele país, e seu filho e sucessor Umberto I (1844-1900). Na pintura, pertencente ao Palazzo Reale de Turim, a figura feminina flutua num cenário noturno, tendo por fundo uma vista de Roma na qual

se pode distinguir as silhuetas da cúpula da Basílica de São Pedro e a do Castelo de Santo Angelo. Sobre a cabeça da figura brilha a “estrela da Itália”, que já fazia parte do emblema do reino desde 1870 e que desde o século XVI acompanhava personificações da península italiana⁶⁴ (ver a personificação oferecida por Cesare Ripa, p. 57). Cindindo a túnica que a veste está o brasão real. Segura com a mão direita uma coroa de louros e uma fita com os nomes dos homenageados, e com a esquerda a bandeira tricolor da Itália. Américo segue um modelo tradicional de personificações, que se tornaram ainda mais comuns nas décadas que sucederam a unificação (pp. 36-38).⁶⁵

A figura que representa a península italiana unificada, ganha asas talvez para justificar sua ascensão aos céus como “estrela da noite”, um dos epítetos da estrela utilizada pelas personificações da Itália. Cria uma ilusão naturalista, por meio das asas, para algo que de fato é inverossímil, e que sem elas essa inverossimilhança poderia se tornar mais evidente e incômoda.

As obras de Pedro Américo neste período compõem uma rede de significações, em que as figuras, tais como imagens independentes, acabam se tornando pistas para compreendê-las e reinterpretá-las em outras obras do artista.

Podemos perceber que cada figura mitológica nas representações pictóricas costuma apresentar apenas algumas facetas de sua simbologia. Dentre seus múltiplos significados, apenas alguns são ressaltados. Nas figurações utilizadas por Américo algumas de suas facetas são apresentadas e as completamos em outras obras onde as mesmas figuras reaparecem.

É preciso lembrar que as personificações observadas entre essas obras são de um tipo muito particular, de vertente classicista que cerca suas significações dentro de um limite

64 A estrela de contorno vermelho de cinco pontas foi um dos emblemas lembrados por Cesare Ripa, que assim a menciona: “A Itália é uma parte da Europa, e foi chamada primeiramente de Hespéria, por Héspero, irmão de Atlas, o qual deposto pelo irmão, deu o nome à Espanha e à Itália: foi chamada Hespéria (...) pela estrela de Vênus, que à noite é chamada Héspero, por ser a Itália submetida ao ocaso desta estrela”. “[...] Italia è una parte dell’Europa, & fu chiamata prima Hesperia da Hespero fratello d’Atlante, il quale cacciato dal fratello, diè il nome, & alla Spagna, & all’Italia: overo fu detta Hesperia (secondo Macrobio lib. I. cap. 2) dalla stella di Venere, che la sera è chiamata Hespero, per esser l’Italia sottoposta all’ocaso di questa stella. [...]”, RIPA, 1603, p. 246.

65 Pedro Américo interage profundamente com a sociedade italiana, realizando diversas obras. O *Giornale di Udine* registra em 7 de outubro de 1880 suas movimentações sociais em que se oferece para pintar a Batalha de San Martino em uma grande tela que doaria para decorar a torre histórica (na colina de San Martino?). O esboço desta pintura encontra-se reproduzido na primeira edição da monografia sobre Pedro Américo escrita por seu genro, Cardoso de Oliveira. OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Paris: Guillard, Aillaud & Cia Editores, 1898.

convencional. Mesmo que suas figuras difiram em certa medida de outras que representaram os mesmos conceitos, essas variações ainda se amparam no modo de figuração classicista que tinha como parâmetro a representação dos deuses antigos.

Muito diferentes são algumas figuras moralizantes, como o monstro siamês criado por Leonardo Da Vinci para representar o prazer e o desprazer, cunhado completamente pela imaginação⁶⁶. Assim como outras figuras que não se baseiam numa tradição de representação pictórica, mas que foram imaginadas por artistas com diferentes propósitos entre os quais causar uma forte impressão no observador, serem utilizadas como instrumentos didáticos etc.

*

A pintura *Honra e Pátria* (p. 59), doada para a Legião de Honra da França, também traz como foco da cena uma personificação do Estado por meio de uma figura símile de Palas Atena⁶⁷. A imagem reproduzida em rotogravura e inserida na biografia do pintor, mostra a imponência da República Francesa sendo coroada por uma Vitória, sob o júbilo de seus heróis que a cercam. A pintura saúda a República e a *Legião de Honra da França*, criada por Napoleão Bonaparte para homenagear heróis de guerra, que são desse modo oportunamente representados no quadro.

A expressão *Honneur et Patrie* constitui a divisa da Legião de Honra da França, da qual Pedro Américo se utiliza para dar-nos a significação geral de sua obra. A tela *Honneur et Patrie* também foi admitida na Exposição Universal de Paris de 1900, e dialoga com uma série de outras pinturas que naquela década representavam a república francesa (p. 60). Nesta tela, abre-se mão de qualquer alusão direta a algum acontecimento histórico. Trata-se da pura homenagem à república francesa e seus valores.

A perspectiva adotada tornara-se moda entre os quadros que representavam o mesmo motivo, e que buscavam uma espacialidade vertiginosa, colocando a figura principal num plano superior e ao mesmo tempo envolvendo a posição do observador numa espécie de redemoinho visual. O gosto da época toma emprestado as soluções do barroco para o tema

⁶⁶ GOMBRICH, 1983, p. 226.

⁶⁷ Além da biografia escrita por seu genro, a versão final da pintura também se encontra reproduzida na Revista do Brasil, acompanhando o texto de Monteiro Lobato sobre o pintor. LOBATO, Monteiro. “Pedro Américo”. *Revista do Brasil*. Ano I, v. 3, n. 11, nov 1916, pp. 256-272.

da apoteose de santos e divindades cristãs, em pinturas comumente destinadas a tetos de igrejas e palácios, e o utiliza adaptando-o à pintura de cavalete, para a visitação da mitologia greco-romana e para representação de temas nacionalistas em fins do século XIX.

A imagem colorida trata-se de um estudo (p. 59), no qual difere poucos detalhes em relação à pintura final, (reproduzida ao lado, em preto e branco) tais como a espada encostada sobre o trono com insígnias da Legião de Honra, que a República distribui entre os presentes⁶⁸.

A Noite e os gênios do Estudo e do Amor, e Alegoria mais do que a *Carioca*, dialogam com a tradição de personificação de conceitos e fenômenos da natureza, tal como tradicionalmente ela foi concebida pela história da arte. Em *A noite*, as ações das figuras não se prendem à verdade dos corpos reais, mas à verossimilhança à ideia central do quadro: a noite. Assim, a figura que dá nome à tela pode flutuar e depositar estrelas no céu. Parece que para dar conta da ideia abstrata de noite, o artista opta por não representar uma noite específica ou realista⁶⁹. Temos uma síntese de elementos, os quais todos concorrem para a significação simbólica da obra, atribuindo características à figura central.

A frontalidade os apresenta como atributos postos à interpretação do observador para a construção do significado geral, assim como o cenário que, além de fundo para os elementos principais, também reforça a significação da figura. Os elementos comentam a ideia a ser desenvolvida, as qualidades atribuíveis à noite. Uma deusa flutuante, num cenário indistinto de céu noturno.

Nessas composições vemos ainda uma hierarquia que prioriza a figura humana, descarnada como uma escultura, dotada de sua plasticidade, em seguida seus atributos que a semantizam e por fim o ambiente ou cenário.

Em *Alegoria* (1888) (p. 57), que parece ser um estudo do núcleo que participaria

68 A reprodução em preto e branco foi publicada na primeira edição da biografia de Américo escrita por Cardoso Oliveira em 1898. Esta versão final da obra também foi reproduzida no catálogo *Chéf du Oeuvre, 1900*. O estudo sobre da obra foi reproduzido em cores no catálogo do leilão promovido por descendentes do pintor, quando foram expostas outras 15 telas de sua autoria, na cidade do Rio de Janeiro em 1995. Mais detalhes sobre o leilão no JORNAL do Commercio. “Um pregão monumental”. Rio de Janeiro, 2 out 1995.

69 Com a arbitrariedade que a construção alegórica permite, a representação de uma noite específica, descritiva poderia ser empregada e transformada por meio do título em uma generalização para a ideia de noite, mas esse tipo de procedimento não seria preferível para o desenvolvimento de uma linguagem que poderíamos chamar de idealista.

de *Libertação dos Escravos* e de *Pax et Concordia*, o topo central da cena é iluminado pela tocha empunhada por uma figura que dialoga com as representações da liberdade e da sabedoria, que podem ser consideradas qualidades identificadas com a deusa Atena.

Em *Pax et Concordia* esta figura deixa de portar a foice que aparece em *Alegoria*. Uma quarta figura é acrescida despejando flores. Outro cupido reforça o conjunto atirando uma flecha ao demônio caído. Esta ação do cupido reforça as referências à iconografia de São Miguel derrotando o anjo caído.

As figuras em posição de ascensão remetem às pinturas religiosas onde santos e anjos pairam acima dos mortais, ou nas ascensões de Cristo que o representam no episódio da ressurreição. São episódios propícios para a produção de arrebatamento, para impressão do maravilhoso entre os observadores. Também propicia mostras do virtuosismo do pintor no trabalho de arranjo dos tecidos esvoaçantes em movimentos vibrantes. Desafia-o na representação da leveza e de movimentos sutis. Podemos ver uma perspectiva semelhante na *Ascensão de Maria* (séc XVII) de Nicolas Poussin (p. 57), na qual a massa de corpos produz um puro arranjo vertiginoso, tendo por resultado uma imagem una, como uma gema trabalhada pela ourivesaria. Em obras como estas, os corpos, suas decorações, ou mesmo o arranjo do conjunto das composições tendem ao movimento sinuoso.

A alusão à cultura clássica era explícita e fundamental para as alegorias dos artistas que antecederam Pedro Américo, como Pallière, na já lembrada *Alegoria às Artes* porque a cultura clássica era compreendida como expressão do universal, ideia cara à prática de personificação de conceitos.

Nas obras aqui comentadas produzidas por Américo, os elementos culturais “brasileiros” são reduzidos aos elementos que podem ganhar uma expressão convencional. Trata-se de caracterizar o Brasil inserido numa tradição cultural que o antecede, dentro de um sistema de codificação de signos que o aproxima da imagem classicista. Representar o Brasil por meio alegórico, era pois afirmar o pertencimento do pintor a esse sistema universal.

Nas cenas citadas acima, o tempo é dilatado. Não se trata de um momento específico da história, mas de uma ação perpetuada em imagem, de validade e duração atemporais,

ainda que se comemore ou comente uma data específica. A representação do espaço e do tempo se dá como algo transcendente.

Algumas dessas obras revelam um esquema decorativo que suplanta ou confronta pretensões narrativas. Ou ao menos o fazem dentro de um contínuo infinito. Sua força está mais no poder de tornar algo presente, do que no desenvolvimento de histórias. Quando uma obra alegórica se propõe narrativa, esta ocorre por meio de episódios remontáveis, imagens e figuras que se congregam numa ordem maleável.

Texto e imagem

Para dar concretude e definição maior aos conceitos, foi muitas vezes comum na produção alegórica barroca o uso de inscrições diretamente nas imagens. O texto foi partícipe de muitos esquemas construtivos que permeiam a alegoria, como na invenção de emblemas e divisas (p. 62, 63, 91).

No trânsito entre alegoria e decoração, o texto, mote ou frase enigmática inserida por meio de ornamentos na imagem, é uma prática que encontramos em alegorias barrocas, mas que foi rechaçada no XIX, que tratou de colocar texto e imagens em lugares distintos.

A despeito disto, vemos esta prática, ainda que de forma discreta sobreviver ao século XIX, ainda que em obras que não se prendem às regras da pintura de cavalete de gênero histórico. Na gravura de Debret vemos esse elemento na inicial de Pedro e nas fitas que carregam as frases “império do Brasil” e “independência”, como palavra-chave (palavras que nos transportam para um significado essencial), sob a forma de um objeto decorativo, inserido “naturalisticamente” na cena, nas fitas sustentadas pelos gênios.

Outra relação, esta aparentemente indissociável, da alegoria com o texto se dá pelo título. Se considerarmos que a obra de Pedro Américo, *A Carioca*, depende em certa medida do título para distinguir-se da prática da representação do nu, propriamente dito, mais ainda dependeram dessa relação as pinturas de cenas de gêneros que buscaram um apelo simbólico cada vez maior no fim do século XIX. É o caso da obra de João Zeferino da Costa (1840-1915) *A Caridade* (1872) que foi incluída na “Coleção de quadros da Escola Brasileira de Pintura” (1789), que representa uma cena absolutamente descritiva (p. 92). Muitas pinturas do final do século XIX construídas com preocupações aparentemente descritivas flertam

com o paradoxo de se atribuir títulos que indicam um sentido simbólico distinto e mais abstrato do que aquilo que se vê.

Alegoria como ornamento

Outro artifício que percebemos em companhia de alegorias são as grotescas e padrões decorativos que, longe de serem uma padronização uniforme, sugerem uma narrativa que não se completa, ou apenas aludem vagamente ao tema principal⁷⁰. Funcionam como molduras que separam texto e imagem e estão exatamente entre uma linguagem arbitrária, como a escrita, e a icônica, a da imagem. Não costumam ser empregados nem a completa planaridade, nem o foco sobre momentos específicos da superfície dessas ornamentações. Em imagens como estas é permitido que o espaço vazio do suporte permeie a imagem, que está mais próxima das qualidades do desenho. Aproximam-se da pintura decorativa e da iluminação e ornamentação de livros, comportando-se como “imagens de superfície”, tanto visualmente quanto narrativamente (pp. 93-94).

A aquarela em homenagem ao nascimento de D. Pedro II, atribuída a Debret, apresenta-se quase como escultura ou entalhe, com uma presença do desenho que poderia resolver-se apenas com luz e sombra (p. 94).

Temos então uma proximidade entre a visualidade do entalhe das molduras e das vinhetas que separam imagem e texto. As falsas molduras que barateavam as construções de igrejas no novo mundo⁷¹ e os ornamentos desenhados ou pintados, que protegem a figura principal, e por vezes se mesclam a elementos da narrativa, tais como nuvens, guirlandas. Esses elementos ficam na fronteira entre a decoração pura e simples e a forma significativa.

Em *Pax et Concordia*, embora as cenas de Pedro Américo sejam permeadas pela perspectiva linear, há uma força de oposição, um colorido que tende a achatá-las à superfície do quadro e que dá à tela a aparência de uma pintura quase rarefeita, como uma aquarela.

70 MIGLIACCIO, Luciano. “Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial”. In: *Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial*. Belém do Pará: Editora Açaí, 2014, v. 1. pp. 253-254.

71 MARTINS, Renata Maria de Almeida. “La Compagnia sia, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII–XVIII. In: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuário de História de América Latina*. Düsseldorf: Böhlau Verlag Köln Weimar Wien, 2013, pp. 81-102.

Pedro Américo, que já havia frequentado as aulas de desenho e escultura de ornatos na AIBA, sabia arranjar suas figuras segundo princípios decorativos. Essas aulas, que visavam preparar a Academia para uma formação mais adequada às artes industriais, tradicionalmente foram também importante complemento para as criações alegóricas. Tais disciplinas, fundamentais para as artes aplicadas eram vistas igualmente como importantes para a formação de um pintor de história, como já lembrava Le Breton em sua proposta de ensino para a futura Academia⁷².

Pensando nas leis do discurso o ornamento (tropos e figuras) é um elemento cujo emprego pode caracterizar um discurso como poético, assim como o tom elevado e uma mescla de outros atributos que diferenciam a linguagem direta da linguagem poética, portadora de qualidade artística.

Uma história difícil de ser representada

A escolha por uma forma figurada de representação, no caso das pinturas de Pedro Américo, possivelmente se deveu a um conjunto complexo de fatores, alguns deles já observados. O gênero alegórico configurava-se como uma oportunidade de exibir erudição, mas também de escapar aos problemas formais que poderiam advir de uma representação literal daqueles acontecimentos históricos.

Pintando “realisticamente” a cerimônia onde foi assinada a libertação dos escravos, Pedro Américo correria o risco de sucumbir a um subgênero da pintura de história⁷³, demasiado descritivo, que a julgar por sua trajetória não era muito afeito ao gosto do pintor. Seria uma pintura mais próxima da descrição do acontecimento, como nos quadros de Pedro Peres e Victor Meirelles sobre o mesmo episódio (p. 26), do que de uma ação histórica em si, da qual dependa o desfecho de um conflito, tal como se esperava da grande pintura histórica.

72 LEBRETON, Joachim. *Memória do Cavaleiro Joachim LeBreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro*. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm

73 POHL, Frances K. “The decline of history painting: Germany, Italy, and France”. In: EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth Century art, a critical history*. London: Thames & Hudson, 1994, pp. 225-237.

Uma representação da luta dos escravos por sua liberdade também poderia ser muito distante dos tipos de temas familiares ao pintor e da conformidade com os paradigmas da pintura que praticava⁷⁴. Respeitar a literalidade da história e as regras de composição de uma grande pintura eram, neste caso, caminhos difíceis de serem conciliados.

Um exemplo dessa dificuldade foi a tentativa de Antonio Firmino Monteiro (1855-1888) de registrar seu 13 de maio. Tentativa também não concluída, com seu precoce falecimento⁷⁵. O tema malogra entre as intenções de outros pintores após a Proclamação da República.

Também a representação da Proclamação da República no Brasil oferecia problemas de adequação aos paradigmas da pintura de história, tais como a ambiguidade de seus heróis e as circunstâncias duvidosas quanto ao tempo e lugar decisivo para a proclamação, que tornam qualquer escolha iconográfica parcial ou mesmo partidária⁷⁶.

Possíveis escolhas de caráter narrativo ao encontrarem forma dentro da tradição pictórica soariam de pouco impacto visual. As figuras alegóricas efusivas em arranjos bem compostos que transitam entre as criações de Pedro Américo estão no lugar de histórias difíceis de serem narradas literalmente. Escapando a esses problemas de composição, Américo opta por uma invenção idealista.

Pax et Concordia, especialmente, deve ser compreendida como um momento significativo na produção de Pedro Américo, no qual se volta radicalmente a uma visualidade baseada num ideal classicista. Enquanto a pintura de cavalete no Brasil caminhava para um maior realismo, para o predomínio da cena de gênero, mais adaptável aos valores modernos,

74 Não foi encontrado durante esta pesquisa dados de alguma obra pictórica concluída que mostrasse o outro lado, a luta dos escravos pela liberdade. Apenas obras alegóricas ou que registram a cerimônia de assinatura.

75 Antônio Firmino Monteiro, *13 de maio* (esboço), s/d, Coleção Francisco Marques dos Santos, Rio de Janeiro. Cf. CHRISTO, Maraliz. “A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório”. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Madri, Es: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CLXXXV, n. 740, nov-dez, 2009, p. 1159.

76 Sobre as dificuldades que cercam a representação da Proclamação da República ver: CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: companhia das letras 2003.

Pedro Américo mergulha mais profundamente em uma visualidade que se afasta do real em nome de uma forma mais próxima de um ideal de beleza classicista nas principais pinturas da fase final de sua carreira. Seria isto parte de seu projeto de criação de bases para uma pintura nacional, alicerçada nos valores considerados “universais”? Ou simplesmente buscaria o pintor filósofo se contrapor à tendência corrente, buscando possibilidades de criação na autoridade dos cânones?⁷⁷

Imaginário sobre a alegoria

Tentando situar o que seria o imaginário compartilhado por artistas de fins do século XIX sobre a criação alegórica, alguns elementos parecem propícios à investigação, por se relacionarem aos preceitos retóricos, conscientes ou não, declarados ou não, para criação desse tipo de imagem e por poderem ser observados nas escolhas compositivas. O que almejava um pintor do período em questão, como Pedro Américo, por exemplo, ao empreender uma composição neste gênero? O que, a seus olhos, caracterizaria a alegoria como gênero?

Espera-se que com a problematização das obras apresentadas possamos ter reunido algumas pistas que ajudarão na investigação teórica sobre o que seria esse imaginário sobre a alegoria em fins do século XIX no Brasil.

A tarefa de tentar traçar suas origens se mostrou de uma complexidade maior do que a que poderia ser abarcada neste estudo, já que os esquemas visuais observados neste capítulo participam de diferentes tradições de pensamento sobre a visualidade que envolve a alegoria. O trabalho empreendido foi apenas aquele de buscar identificar as características predominantes neste tipo de criação.

⁷⁷ Como ilustração da ideia, que coloco como hipótese para as escolhas estéticas de Pedro Américo, vale comparar a atitude semelhante na criação poética: quando a linguagem corrente se faz obsoleta e estéril, ou simplesmente muito comum, torna-se necessário separar-se do que os retóricos chama de *consuetudo* (visão corrente), para isto “debe apoyarse en la *auctoritas* de los libros, que en tales momentos es la que rige como norma”. Ou seja, para produzir contrapontos ao cenário artístico de sua época, Américo recorre à autoridade dos mestres. LAUSBERG, 1976, p. 20.

Verificou-se nessa produção pictórica a predominância de alegorias que utilizam a personificação como técnica de alegorização, acompanhada de alguns padrões compositivos. Esta técnica, por sua vez apresenta diferentes funções e concepções. Algumas delas serão analisadas no capítulo a seguir.

Plus ultra (mais além). Divisa utilizada por Carlos V (1519-1558).

Emblema do Vaticano.

Pedro Américo. *Estudo para Libertação dos Escravos* (detalhe)

Jean-Baptiste Debret. Pano de boca (detalhe). Litografia. In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Idem.

Pedro Américo. *Pax et Concordia* (detalhe).

Pedro Américo. *O Gênio da Itália* (detalhe).

Zeferino da Costa. *Caridade*. 1872, óleo s/ tela, Museu Nacional de Belas Artes.

BORDALO PINHEIRO, Columbano. *Alegoria da Pintura sobre Cerâmica*.

HORA, Horácio. *A miséria e a Caridade*. Do Hospital de Misericórdia, Estância, Sergipe. In: FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*, p. 368.

Rafael Esteve. *Ioannes Brasiliae Princeps Lusitanorum Regens P. P.* 1805, gravura a buril, 14,4 x 24,2, Biblioteca Nacional, RJ.

Arnaud Julien Pallière. Alegoria Fúnebre de D. João VI. S/d, desenho, 48,5 x 37,5 cm, Coleção Particular, SP.
V, Levi (?). *O carro do sol* (cópia de Guido Reni). S/d., gravura sobre marfim, 24,6 x 17,2 cm, Museu D. João VI, UFRJ.

Jean Baptiste Debret. (atribuído). *Alegoria ao Nascimento de D. Pedro II.*
Alegoria ao Juramento da Constituição de 1824. 1824.
 Autor não identificado. *Dom Pedro I, Imperador do Brasil.* s/ d.

Vênus de Milo. Louvre

Pedro Américo. *Vênus de Milo*. S/d.

Pedro Américo. *Medeia*. Desenho a lápis sobre papel, dimensão 25 x 21 cm, assinado e datado em 1900.

Capítulo II – Algumas teorias

2.1 A prática da personificação

Este capítulo dá continuidade a investigação de esquemas compositivos observados nas obras comentadas no capítulo anterior, vendo-os agora em paralelo a algumas teorias e interpretações sobre práticas alegóricas no meio visual, a fim de mapear ideias que circunscrevam as práticas observadas.

As ferramentas teóricas para a análise dessas obras foram buscadas em interpretações sobre a alegoria em contextos familiares à produção brasileira de fins do século XIX. Nesse processo, concepções distintas foram identificadas, desenvolvidas em muitos séculos de pensamento sobre a matéria. As que serão perseguidas aqui foram as que pareceram mais próximas do contexto das obras estudadas. E dentro desse contexto, foram escolhidas as teorias que ajudassem a compreender a prática da personificação, observada nas obras comentadas no capítulo anterior.

As origens do pensamento sobre a alegoria remontam à antiguidade, não sendo possível, no âmbito desta pesquisa, abranger todos os seus desdobramentos de forma justa. Há a consciência de que muitas teorias e práticas artísticas foram deixadas de lado, porque historicamente ficaram distantes de nosso contexto. Muitas delas apresentam, no entanto, características que seriam iluminadoras de aspectos presentes nas obras apresentadas neste estudo. Como exemplo dessa constatação, está a produção de divisas e a tradição heráldica, que, embora ofereçam modelos de construção importantes para se pensar a alegoria, se afastam da ênfase na personificação, sobre a qual se atem este estudo. Nessas tradições o interesse está sobre os objetos e modos de construção que exploram a geometria, e relações de justaposição mais arbitrárias e sintéticas entre as formas. Essas tradições se fariam importantes, por exemplo, para um aprofundamento da análise dos atributos que acompanham as personificações, aspectos apenas indicados neste estudo.

Olhando para os usos da alegoria presentes no contexto brasileiro, mais do que a tendência a seguir uma única corrente de pensamento, o que pôde ser identificado na produção pictórica e na crítica (capítulo III) na segunda metade do século XIX, parece ser algo como

concepções difusas que compõem um imaginário sobre o gênero, uma ideia geral, da qual foram vistas algumas expressões no capítulo anterior.

Por esta razão optou-se por localizar teorias que pudessem trazer uma maior compreensão sobre a questão da personificação, procedimento explorado por Pedro Américo.

O próprio Américo foi produtor de trabalhos no terreno teórico, no qual se aventura pela primeira vez com o texto sobre a polêmica envolvendo a reforma da Escola de Belas Artes de Paris, “*La réforme de l’École des Beaux-Arts et l’opposition*” (1863), e, mais tarde, numa obra de maior fôlego, intitulada *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos* (1864)⁷⁸.

Por meio desta última será aberta a tessitura de reflexões teóricas que cercam as práticas alegóricas que interessam a este estudo.

Considerações filosóficas de Pedro Américo

Em *Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos*, a partir de um olhar apaixonado pela história como campo de conhecimento, Américo inicia sua exposição sobre as características da arte antiga em civilizações orientais que antecedem o chamado apogeu das artes, que segundo o artista teria ocorrido com o florescimento da arte grega⁷⁹.

A importância conferida pelo artista ao papel da *ideia* na construção da obra de arte, e da constituição do campo artístico como forma de conhecimento humano, se faz presente desde suas primeiras indagações sobre a antiguidade. Quanto à natureza desta *ideia* afirma ter como fonte a superioridade e unidade divina, que multiplicaria e espalharia seu reflexo sobre a natureza.

Para explicar a importância da prática devocional na origem da arte antiga, inicia sua explanação sobre a ideia de deus, chegando a uma formulação comum entre as definições de belo:

⁷⁸ Este último texto de autoria de Américo foi objeto de estudo da tese de doutorado defendida pelo pesquisador Fábio D’Almeida Maciel intitulada *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*, 2016, já citada.

⁷⁹ Como será visto nos comentários a seguir, o tema do florescimento das artes entre os gregos, será tão comentado pelos estudiosos que é possível compreendê-lo como um lugar-comum da história da arte ocidental.

Este nome [deus], destinado a exprimir mais tarde a ideia de uma só força e de uma só vontade, imprimindo o movimento a toda a natureza, segundo as leis constantes de uma harmonia tirada de si mesmo, ou do princípio de uma só substância infinita, na qual o bem, o belo e o verdadeiro se identificam, só exprimiu no princípio uma ideia de totalidade, dividindo-se facilmente para corresponder aos efeitos variados da vida universal, que ofuscaram na infância do mundo a unidade imaterial do autor eterno. (AMÉRICO, Correio Mercantil, 30 setembro de 1864, p.2)

Pedro Américo faz referência a um princípio universal motor de todas as manifestações do espírito, que dele se desdobrariam. E, entre tais manifestações, a arte entre os povos antigos. O trecho citado revela a familiaridade do pintor com as ideias neoplatônicas, notáveis na sentença “substância infinita, na qual o bem, o belo e o verdadeiro se identificam”. A frase sugere uma noção de *ideia* que preexiste à sua manifestação no mundo, uma *Ideia* metafísica, desenvolvida pelos filósofos neoplatônicos e mais tarde retomada e ressignificada em diversos momentos da teoria da arte, como veremos a seguir.

Também aponta para uma concepção de belo que não se aparta do pensamento filosófico e moral, um pensamento que reserva ao belo artístico o papel de deleitar, mas também instruir⁸⁰.

Inspirado mais diretamente nas filosofias de Victor Cousin (1792-1867) e Quatremère de Quincy (1755-1849)⁸¹, Américo lança suas bases para a defesa de uma arte que tenha por meta certo ideal e que possua caráter exemplar.

O problema da *ideia* era de interesse contemporâneo, tendo Américo acompanhado a produção crítica que pouco antes havia posto em oposição Quatremère de Quincy e Toussaint-Bernard Éméric-David (1755-1839) sobre a acepção grega do termo *ideia*. Américo se posiciona de acordo com Quincy, partidário do idealismo classicista, contra o realismo de Éméric.

Teria sido a propósito o aparecimento de um tal sistema idealista, em estreita relação com o presente clássico, o que teria definido a supremacia artística deles [gregos] em toda história da humanidade. Não era apenas o jovem [Américo] que o afirmaria, nem somente Viollet-Le-Duc ou Beulé, em seus respectivos cursos por ele seguidos, mas a grande maioria dos autores com os quais trabalhava. Como visto, eles atestavam que

80 Essas funções são extraídas das retóricas antigas, que as nomeiam: *docere*, *mouere* e *delectare*, ensinar, comover e deleitar.

81 Cousin desenvolve um método filosófico conhecido como *Ecletismo*, difundido pelo livro *Do verdadeiro, do Belo e do Bem* em que busca um sistema de conciliação entre diferentes correntes estéticas. Seus escritos foram importantes para a fundamentação de uma estética francesa. Já Quatremère de Quincy se caracteriza por um pensamento idealista, muito influenciado pelas ideias de Wickelmann. Ver MACIEL, 2016.

os gregos teriam inventado o “estilo ideal”, isto é, o “racionalismo” na arte, ou ainda, precisamente, o “espiritualismo racionalista”. (MACIEL, 2016, p. 135)

Além da influência das ideias de Quatremère de Quincy, Américo realiza o curso de arqueologia clássica em 1863, oferecido por Charles Beulé (1826-1874), mesmo período em que amadurece as concepções expressas em *Considerações Filosóficas*. Pouco depois, em 1864, frequenta curso ministrado pelo arquiteto e estudioso francês Viollet-Le-Duc (1814-1879), com o qual demonstra grande afinidade de ideias, entre as quais estavam os novos rumos pensados para a *École des Beaux-Arts* em 1863.

Com a definição de *ideia* expressa anteriormente não quis o pintor, ao menos num primeiro momento, estender-se a uma noção que se aplicasse à arte contemporânea, mas sim a um tempo no qual a esfera artística não existia de forma autônoma. Mas essa atitude distanciada ocorrerá apenas num primeiro momento, pois seus argumentos sobre a arte grega servirão adiante para a projeção de um ideal de arte moderno, como analisa o pesquisador Fábio D’Almeida Maciel no estudo *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional* (2016).

Maciel realiza um dessecamento das ideias estéticas do artista em seu primeiro período de estudo na Europa, explicitando a leitura e construção intelectual que Américo fazia das correntes filosóficas influentes nos anos 1860 na França, entre as quais o artista se situa numa espécie de “idealismo eclético”⁸².

O ponto culminante do idealismo perseguido por Américo e seus contemporâneos é a arte grega, à qual contrapõe exemplos da arte da antiguidade oriental. Criticando o excesso de rigor desta última, pondera sobre a exceção que observava na arte assíria, mas ainda assim a distinguindo grandemente da arte produzida pelos gregos:

se a escultura e a arquitetura assíria floresceram na independência das suas regras, um abismo as separa do ideal dos gregos. Estava reservado ao antropomorfismo helênico a beleza soberana na união estreita da natureza humana com a ideia da divindade. (AMÉRICO, 1964, parte 2, p. 2)⁸³

82 MACIEL, 2016, p. 298.

83 Quatremère de Quincy, um filósofo cujas ideias atraíram Pedro Américo, partilhava entendimento semelhante sobre a escultura grega: “não há dúvidas de que, em nenhuma outra parte e em nenhum outro tempo, a imitação do corpo humano encontrou circunstâncias e causas tão favoráveis a seu estudo como ela encontra nos gregos”. QUINCY, Quatremère de. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les Beaux-Arts*. Paris: Treuttel et Würtz, 1823, pp. 234-235. Tradução de MACIEL, 2016, p. 97.

Sua concepção de forma está ligada ao que nomeia como um “ideal dos gregos”, expresso vagamente algumas vezes em seu texto, um ideal que deixa entrever como um de seus alicerces a dedicação à representação da figura humana, idealizando-a para expressar a natureza divina.

Em paralelo às suas observações sobre a arte antiga, pode-se perceber ao longo da produção pictórica de Américo que seu idealismo transitará entre um maior e menor apego ao modelo da natureza. Em algumas obras, o artista terá claramente a natureza como principal modelo, sem, contudo, cair num excesso de naturalismo. E, em outras obras, no caso, as de apelo mais simbólico, o artista se permitirá o olhar sobre os mestres e sobre a produção estatutária classicista, atendendo a um chamado do passado, que o gênero alegórico parece propiciar. A eleição da arte grega como modelo se torna explícita na defesa do artista de sua Carioca na imprensa, onde afirma que a imagem da fluminense estaria muito mais próxima a da Vênus de Milo do que das mulheres indígenas. E provoca aos críticos de sua pintura a tomarem o pincel na tentativa de uma representação alegórica da nação que pudesse ser igualada às representações das divindades da Antiguidade.

Detalhes anatômicos escolhidos pelo artista também se basearia no exemplo dos antigos, tal como o tamanho diminuto da cabeça para a representação de divindades menores como ninfas e náiades⁸⁴.

Os constantes elogios que Américo faz a obras clássicas, como a *Vênus de Milo*, em *Considerações Filosóficas* era partilhado pelo pensadores de seu tempo, como Viollet-le-Duc e Quatremère de Quincy, e reiterado pelo próprio artista na cópia em pintura que realiza a partir da célebre escultura. A cópia de obras da antiguidade clássica e a exploração de temas oriundos de sua mitologia era objeto de interesse do pintor, como se nota em seus desenhos que têm como tem a *Vênus de Cnido*, atribuída a Praxíteles, ou a tragédia de *Medéia*, de Eurídice (ver p. 95), entre outras obras que realiza desde seu período de formação.

Desse modo, se muitas vezes em sua produção visual Américo transitou pela representação da figura humana em vertentes tidas por seus contemporâneos como mais

84 AMÉRICO, Pedro. “A Carioca (Resposta ao Sr. Gonzalez Coques)”. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 31 jan 1865, p. 2.

modernas⁸⁵, sua teorização sobre a importância da representação antropomórfica vai buscar bases na Antiguidade, lançando um olhar sobre o passado⁸⁶.

Objetos de preocupação do artista neste texto de 1864 eram justamente as causas do florescimento das artes na Grécia, tendo em vista, em segundo plano, o pensamento sobre o contexto brasileiro. Uma das razões para esse florescimento seria, segundo o artista, a ênfase da cultura helênica sobre o antropomorfismo, expresso pelo rigor de um idealismo sintético⁸⁷.

O estudioso alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), um dos grandes pensadores responsáveis pela existência desse lugar na história da arte – o *topos* da superioridade da arte dos gregos antigos – e sobre as causas desse florescimento, defendia não só a forma plástica como o modo de simbolizar conceitos utilizado pela escultura greco-romana⁸⁸. No *Essai sur l'allégorie*, Winckelmann reúne e analisa alegorias segundo o parâmetro do que julgou ser “o melhor método de composição de novas alegorias no espírito da antiguidade”⁸⁹.

Na análise de Winckelmann sobre detalhes da anatomia das estátuas, percebe conformações que classifica como aspectos simbólicos, tais como as orelhas das esculturas que representavam atletas e lutadores gregos, que, segundo ele, teriam sido dotadas de uma forma mais idealizada, mais aderidas ao volume da cabeça, uma forma particular na qual

85 Como é o caso da tela *A Batalha do Avaí* tida por seus contemporâneos como mais alinhada às vertentes realistas. A modernidade de Pedro Américo na concepção da forma e do movimento será tema dos debates em torno da Exposição Geral de Belas Artes de 1879, que será discutida no capítulo III.

86 O historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan viu no olhar neoclassicista sobre o passado, que o tomou como fonte de inspiração para um ideal, uma atitude fundamentalmente romântica. Argan afirma que na medida em que “a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna, Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 9. ed., p. 12.

87 O florescimento das artes no Brasil, segundo sua visão, passaria pela resolução de problemas sociais, como o fim da escravidão, concepção para a qual extrai argumentos no que teria ocorrido na antiguidade: “o progresso das belas artes depende essencialmente do desenvolvimento social e filosófico, que foi a alma de Sicyone, de Athenas e de Roma, nos seus belos dias”. Convicção difundida por pensadores como o estudioso alemão Johann Joachim Winckelmann um dos autores mencionados por Américo em *Considerações Filosóficas*.

88 A ideia da superioridade grega era também defendida por Viollet-le-Duc, autor frequentado por outros pintores importantes para o meio brasileiro, como o espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos (1852-1936), que o cita para dizer: “que sem independência e liberdade não há arte nem artistas, e confirma que todas as grandes épocas da arte foram épocas de liberdade”. BROCCOS, 1933, p. 29.

89 “Comme je n’ai pu donner un répertoire complet de représentations allégoriques pour tous les cas possibles à ceux qui pourroient en avoir besoin, je dois me borner à indiquer ce que je suis parvenu à découvrir en ce genre chez les anciens et chez quelques modernes: j’y ajouterai quelques observations sur la meilleure méthode de composer de nouvelles allégories dans l’esprit de l’antiquité”. “Essai sur l’allégorie, principalement à l’usage des artistes”. In: DE L’ALLÉGORIE, ou Traités sur cette matière; par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc. Tome premier. Paris: H. J. Jansen, Imprimeur-Libraire, ano VII da República Francesa, p. 3.

residiria um “símbolo” construído na prática da estatuária antiga.

A ênfase sobre a figura humana parece ser uma forma de criação que se presta, mais que as outras, aos anseios por um ideal artístico de teor classicista. E um projeto de arte de cunho idealista começa a interessar a Américo desde seus primeiros escritos, interesse reafirmado já em suas últimas obras.

O que é importante perceber é que Pedro Américo se insere no debate sobre uma concepção idealista de arte que se travava na produção teórica e artística europeia. Essa concepção idealista, que assume diferentes feições em correntes artísticas distintas, permeou o interesse pelo tipo de figuração alegórica que o artista explora em algumas de suas obras.

As noções que serão apresentadas a seguir são uma tentativa de compreender o modo como essas personificações foram sendo arquitetadas no período de sua maior importância cultural, com as estéticas maneirista e barroca, posteriormente ressignificadas em outras estéticas e movimentos artísticos. Tal mapeamento tem por objetivo a compreensão da estrutura deste como de construção visual.

Ideias que habitam as personificações

A expressão de feição neoplatônica, “substância infinita, na qual o bem, o belo e o verdadeiro se identificam”, utilizada por Américo, historicamente, não se referia ao mundo da arte, a rigor, então inexistente, e sim ao problema do belo.

Mas algumas concepções neoplatônicas serão apropriadas pelas teorias da arte nascentes no Renascimento, que retomam os filósofos neoplatônicos⁹⁰, ressignificando suas teorias e pensando o *belo* separado do *bem* e do *verdadeiro*. O belo passa a ser então objeto de interesse por sua manifestação nas artes.

O filósofo romano Cícero, também citado por Américo, já havia proposto uma inversão fundamental para a futura teoria da arte, quando compreende as imagens como um caminho para o mundo das ideias, e não mais como incapazes de ascender a essa transcendência, como afirmava filosofia platônica. Uma vez tornadas caminho para o mundo inteligível,

90. O historiador da Ernest Gombrich considera o neoplatonismo um dos fatores, entre outros, que contribuíram para a proliferação das personificações em diversos setores da cultura no século XVI. GOMBRICH, 1994, p. 214.

abre-se a barreira teórica para que os artistas buscassem cada vez mais representar assuntos além do mundo sensível.

Já não se encontrava entre essas concepções de *Ideia* uma fonte única numa esfera transcendente. No Renascimento se começa a compreender a intuição artística como resultado a posteriori do embate com o mundo. O conceito de *Ideia* é invertido, e torna-se praticamente um conceito da história da arte (antes pertencente à filosofia e à teologia). Pensadores do século XVI, como Felipe Melanchton, se diferenciam de Platão e alguns de seus discípulos afirmando a participação dos artistas no mundo das ideias, como explica o estudioso alemão Erwin Panofsky:

As Ideias já não são substâncias metafísicas que existem fora mundo das aparências sensíveis, e nem mesmo fora do Intelecto, num “local supraceleste”; são ao contrário, representações ou intuições que residem no espírito do próprio homem. [...] o pensador da época considera a partir de então perfeitamente natural que as Ideias sejam reveladas preferencialmente na atividade do artista. É sobretudo no pintor, e não mais no dialético, que se pensa agora quando se discute o conceito de *Idea*. (PANOFSKY, 2000, p. 12)

Concepções essas retomadas na estética neoclássica, que ainda mais distante da *Idea* metafísica, irá convertê-la num *Ideal* artístico, eleito como parâmetro para as belas artes. Assim, em Pedro Américo, este esboço de uma *Idea* abstrata se confunde com outras concepções ao longo de seu texto, onde não se sustenta a primazia de uma *Idea* una e original. Sua concepção de forma parece vir, mais de uma ideia que se origina da própria natureza e da experiência, aproximando-se do *ideal* neoclássico mais do que da *Idea* neoplatônica.

Uma espécie de sentido idealista, que é abraçado por diferentes estéticas, e que busca a representação de valores mais elevados que a natureza bruta, verá na criação alegórica um dos meios de se atingir essa finalidade supostamente superior, de representar mais do que a realidade visível. Esse sentido idealista assumirá feições muito distintas no Barroco e no Neoclassicismo, como veremos adiante.

Nos períodos de maior proeminência da forma de invenção alegórica, no Maneirismo e no Barroco, a multiplicidade de *ideias* que habitam a natureza e o espírito dos artistas (e não mais numa esfera transcendente e inatingível), irá animar as figurações e motivar a busca sempre incessante e variada pela representação de conceitos, ao gosto do entusiasmo enciclopédico da época. A *Idea* tão inefável de Platão cederia lugar às múltiplas ideias que

cercam e inspiram os artistas, ganhando expressões palpáveis em suas obras.

As imagens, enquanto produção material e forma de conhecimento, tomam o poder nos trânsitos entre Maneirismo e Barroco, sob os impulsos das novas técnicas de reprodução. Envolvido no exercício de compreensão dessa problemática, Panofsky discorre sobre o pensamento visual no Maneirismo:

Para essa nova sensibilidade, o mundo visível não é mais do que o símbolo de significações invisíveis e espirituais, e a oposição do sujeito e do objeto, da qual o pensamento teórico tomava consciência, só pode resolver-se por referência a Deus. E, assim como as obras de arte da época procuram tão frequentemente exprimir, para além de seus conteúdos simplesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contemporâneas cujas significações são frequentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegóricas; (PANOFSKY, 2000, p. 97)

Mergulhados na *ideia* que habita o mundo sensível, o passado da arte é fonte para citações, que o alegorizam, o ressignificam em novas obras. O passado da arte já é um passado idealizado na poética maneirista, que o toma como uma das principais fontes de invenção, o olhar sobre a maneira dos mestres.

No Barroco, por sua vez, a alegoria possibilitará o desejo de totalidade e arrebatamento, que dão lugar às pinturas apoteóticas que povoam os tetos das igrejas e as aproximam de uma experiência totalizante, que não se intimida de requisitar a colaboração de diferentes linguagens.

O Neoclassicismo, por outro lado, buscou um meio termo entre a ênfase nas ideias e a imitação da natureza. Combatia o estilo de pintar pautado unicamente na maneira dos mestres, postura que se afastava demasiadamente do modelo. E, por outro lado, o Neoclassicismo recusava também o naturalismo sem ideias, identificado com Caravaggio (Michelangelo Merisi) e seus discípulos. Nesse conflito de posições, a estética neoclássica irá optar por um simbolismo mais transparente, amparado por convenções devidamente sedimentadas.

Na precaução de não ser identificado ao artificialismo barroco e maneirista, o modo de figuração simbólica adotado pelo neoclassicismo passará cada vez mais a ser afastado do conceito de alegoria, caminhando para uma nova teoria de símbolo, que se encarnaria na

natureza, idealizando-a.

A crítica neoclássica à alegoria parece ser apenas relativa, fortemente direcionada a determinados aspectos dessa prática, identificados com a estética barroca. A alegoria permitida era aquela identificada com o símbolo, uma espécie de “signo natural”, ou “plástico” – como chamaria mais tarde o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) –, uma noção de símbolo, mais tarde, defendida sobretudo pelos artistas do Romantismo.

A despeito da rejeição às associações mais arbitrárias, sobreviveriam ainda nas estéticas neoclássica e romântica as personificações de ideias, conceitos, estações do ano, das artes, quase sempre embebidas numa visualidade que evocava uma aura perdida da antiguidade.

*

A prática da personificação está enraizada sobre a importância da ideia na criação da obra de arte, como veremos a seguir. Forma e ideia, imagem e texto são binômios que permeiam a reflexão sobre essa forma de criação.

A relação da *idea* com a prática artística, a partir do Classicismo, trazia o suporte das formulações de Aristóteles, que identificava *Idea* e *forma*, uma forma pertencente ao mundo inteligível, mas que poderia penetrar o mundo sensível, purificando-o.

É sob a influência dessa definição aristotélica da arte (...) que se operou livremente a identificação da representação artística e da Idéia, uma vez que Aristóteles conservara a denominação platônica “*eidos*” à “forma” em geral e mais particularmente à “forma interior”, presente na alma do pintor e depois transferida à matéria graças à sua atividade. (PANOFSKY, 2000, p. 23)

É preciso atentar aqui para uma concepção de forma totalmente distinta da que estamos habituados contemporaneamente, que a identifica com os aspectos mais materiais das obras, muitas vezes alheios à representação ou significação. Em Aristóteles e no pensamento teórico que nele se baseará, a forma é o substrato inteligível que aprimora a natureza e que por vezes se corrompe no embate com a matéria.

Essa ideia/forma, que também chegará, na idade moderna, a ser chamada de imagem interior, desenho interior, por autores como Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) e Federico Zuccari (1542-1609), ganha cada vez mais autonomia, à medida que a arte também se

constitui como campo autônomo. Nesse processo, o conceito aristotélico de forma sobrevive entre diversas teorias artísticas:

Se quisermos definir melhor esse nome [Desenho interior], diremos que ele é o conceito ou a ideia que, para conhecer e fazer, qualquer um se forma. Ora, se nesse *Tratado* dou o nome particular de Desenho a esse conceito interno que qualquer um pode formar para si, e se não utilizo o nome *intenção*, como fazem os lógicos e os filósofos, nem o *modelo* ou a *ideia* como fazem os teólogos, é porque falo enquanto pintor e me dirijo principalmente a pintores, escultores e arquitetos, para os quais, a fim de realizarem bem seu trabalho, o conhecimento e o auxílio desse Desenho são necessários. (LOMAZZO. Apud PANOFISKY, 2000, p. 224)

Aristóteles, que já havia observado a estreita ligação entre imagem e pensamento, valorizando o conhecimento do mundo sensível em diversos tratados, será um dos pilares para a problematização teórica da imagem a partir do século XVI: “Na alma dianoética⁹¹ por sua vez, as imagens vêm a ser o que são as sensações. E quando afirma ou nega o bom ou o mau, evita-o ou persegue. Por isso a alma nunca pensa sem imagens”⁹². Associando imagem e pensamento, Aristóteles lembrava aos pensadores modernos que os conceitos também são formados por imagens.

As imagens constroem significações que escapam à linguagem verbal, e, ao mesmo tempo, compõem nosso entendimento sobre determinados conceitos. Um aparente paradoxo que também permeia a criação alegórica. Tal observação abre caminho para outras possibilidades de se pensar esse binômio, contrariando o pensamento comum de que a forma visual (em especial a da alegoria) derivaria sempre de um discurso verbal, sendo a ele submissa. Mesmo na história das teorias das ideias a imagem tem papel fundamental, ainda que nem sempre reconhecido ou nomeado.

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) atenta para o relacionamento multifacetado, e mesmo conflituoso, entre a imagem e a linguagem verbal que se torna mais complexo no Maneirismo, justamente quando imagem e texto aproximam-se nas produções: “São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamaís no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas,

91 Do grego *dianoétikós* termo cunhado por Aristóteles para designar as virtudes próprias da parte intelectual do ser humano, distinguindo-as das virtudes éticas, ligadas à parte afetiva.

92 “En el alma dianoética por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen” ARISTÓTELES, De Anima, III, 7 (431a), *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia, I*. Tradução de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008, p. 9.

comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem⁹³”. O filósofo francês aponta o caráter insondável de ambas linguagens que por mais que se comuniquem entre si, permanecem como esferas distintas.

A estética maneirista começa a ter consciência do caráter opaco, material da linguagem, verbal e visual, assim como, por outro lado, amplia o entendimento dos objetos da natureza enquanto signos que compõem uma linguagem a ser decifrada.

Embora o foco de análise desta pesquisa recaia sobre a produção pictórica já citada no primeiro capítulo, ao se debruçar sobre a compreensão teórica da alegoria não há como não pensar sobre o papel da imagem, num sentido mais geral, antes mesmo de partir para a complexidade que envolve o artefato quadro. Mais abrangente e de difícil circunscrição, a prática de criação de imagens, de caráter gráfico, esteve mais próxima historicamente à ideia de alegoria que se forma com a cultura seiscentista. Uma ampla gama de produção visual fez parte do campo de interesse dos pintores.

Os artistas de fins do século XIX tiveram à disposição muitos séculos de produção alegórica na qual poderiam se inspirar. Da Antiguidade possuíam o legado simbólico deixado pelas esculturas; da Idade Média, a produção voltada à arquitetura religiosa; os séculos XVI e XVII, por sua vez, deixaram como contribuição ao modo alegórico de representar, as imagens emblemáticas difundidas por meio das então recentes técnicas de reprodução, como a prensa de tipos móveis, que facilitou o emprego simultâneo de texto e imagem.

Mas além da produção gráfica e decorativa alegóricas, é preciso lembrar o papel da imagem mental na construção dos símbolos, permeando a produção visual em diversas linguagens e suportes. A operação linguística/semântica que dá vida à alegoria, ou seja, a substituição do conceito mais corrente, ou de sentido próprio, por outro conceito mais distante ou figurado, se dá por mediação da imagem, esteja ela em qualquer suporte ou apenas enquanto imagem mental.

A possibilidade dessa substituição, prática possivelmente quase tão antiga quanto a própria linguagem, só se concretiza porque reconhecemos uma relação de semelhança entre ambos os conceitos. Essa semelhança é sempre uma imagem mental, que existe entre as

93 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (1999), p. 12.

formas expressas, que podem ser desenhadas, esculpidas etc, e a forma à qual se pretende aludir.

Muitos conceitos que expressamos cotidianamente nunca poderiam assumir uma forma visual própria, literal. Tal como a Justiça, por exemplo. Pode-se facilmente representar um ato de justiça (e até preencher as lacunas dessa representação visual por meio da linguagem verbal). Mas não é possível dar-lhe um sentido próprio exclusivamente visual, numa forma una, sintética e clara que expresse suas características essenciais⁹⁴. Usou-se tradicionalmente, portanto, para este problema de figuração a analogia a outras formas e objetos que guardassem com a Justiça alguma semelhança, como a balança, a imparcialidade dos olhos vendados daquele que julga. A figura feminina vendada, que segura uma balança da justeza de julgamento e a espada do cumprimento da lei, compõem o corpo objetificado que empresta sua vida ao conceito.

Essas figuras expressas geralmente de um modo enfático, frontal, claramente delineadas, se oferecem à interpretação do observador e, ao mesmo tempo, servem de lugar-comum àqueles que precisam exemplificar as qualidades de determinado conceito⁹⁵.

O próprio termo *Ideia*, em seu sentido aristotélico, está fortemente ligado à imagem, pois o filósofo a toma como “forma”, o que contribuiu em muitos momentos da história para a compreensão dos dois termos numa chave semelhante. Em diversas acepções, a partir do classicismo, a imagem mental, da qual se servem os oradores, foi também fundamental para os artistas. Há uma importante existência da alegoria enquanto imagem mental, ou numa visualidade “imaterial” construída por textos, que revelam as imbricações dessas funções sociais, a artística e a oratória, sobretudo a partir do século XVI⁹⁶.

O método de personificação em Ripa

94 É importante lembrar que os conceitos, verbalmente expressos, também são cambiáveis, têm seu sentido modificado a todo tempo, e só existem pelo uso corrente da linguagem que está em constante redefinição.

95 Pensando na prática mnemônica de associar discursos à lugares conhecidos a fim de recordá-los mais facilmente, as esculturas alegóricas situadas nestes edifícios podiam servir de arremate a esses discursos. Lembrando da imagem da escultura justiça o orador se lembraria das qualidades do conceito de justiça, e imprimiria uma imagem mais viva dela entre os ouvintes.

96 O volume *Icones Symbolicae*, de Cristoforo Giarda, 1628, apresenta definições de poucos emblemas, a maioria deles voltados para o campo da teologia e oratória: Sacra Escritura, Sacra Teologia, Retórica, Eloquência, História etc.

Nos discursos e na produção pictórica que se volta para os preceitos retóricos, a concepção da *ideia*, do assunto a ser representado, pertence ao trabalho de invenção, uma das três partes basilares para a construção de um discurso segundo as vertentes aristotélicas. Sobre esse processo de invenção se ocuparam as descrições de conceitos que compõem os livros de emblemas populares na cultura seiscentista.

O estudioso italiano Cesare Ripa havia se esforçado por desenvolver uma verdadeira teoria da construção de imagens emblemáticas, filiando-a a teorias aristotélicas que fundamentavam, ainda em seus dias, diversas áreas do conhecimento, sobretudo as leis do discurso.

Quando, por este método, nos tornamos plenamente conscientes das qualidades, causas, propriedades e acidentes de um conceito definível sobre o qual podemos basear a imagem, temos de buscar as semelhanças existentes entre estes conceitos e os objetos materiais, e que funcionam como substitutos das palavras nas imagens e nas definições dos oradores.⁹⁷

Ripa explicita um aspecto fundamental de seu método de figuração que tem por trás o estudo dos conceitos e das expressões utilizadas nos discursos verbais. Este método se dá entre as duas concepções de imagem expressas no trecho citado de seu livro: a primeira delas, a imagem figurada, descrita verbalmente ou desenhada, e a segunda a imagem mental ou o sentido próprio que constitui o conceito ao qual se quer aludir. Entre ambas as imagens situam-se as semelhanças existentes, identificadas pelo propositositor, que recolhe essas semelhanças no mundo, e pelo observador/intérprete das figurações resultantes.

A *Iconologia* de Ripa e a maioria dos tratados sobre imagem de seu tempo tiveram a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles como fundo. O filósofo grego considerava três aspectos que comporiam os discursos: “o primeiro, de onde provêm as provas; o segundo, à forma como convém forçosamente organizar as partes do discurso”; o terceiro é relativo à expressão enunciativa. Em latim, as partes citadas receberam os nomes de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Sendo que o primeiro volume da *Retórica* de Aristóteles trata da invenção, o segundo da disposição e o terceiro da elocução.

97 Tradução nossa. “Cuando, por este método, nos hemos hecho plenamente conscientes de las cualidade, las causas, las propiedades y los accidentes de un concepto definible en que podemos basar la imagen, tenemos que buscar las semejanzas existentes entre estos conceptos y los objetos materiales y que funcionan como substitutos de las palabras en las imágenes y definiciones de los oradores”. RIPA, Apud GOMBRICH, 1983, pp. 231-232.

Nas traduções modernas⁹⁸ o procedimento alegórico é identificado como “metáfora”⁹⁹, um ornamento que instruiria o ouvinte ao mesmo tempo em que o deleitaria com a elegância da construção não usual, um recurso que conferia *urbanitas* (em latim), elegância, às formulações.

Sendo a metáfora uma figura semântica relativa à expressão enunciativa, mas que também tem diálogos com a parte construtiva dos discursos, ela transita entre as diferentes partes do mesmo. Nessas doutrinas a metáfora é considerada um recurso híbrido, uma figura poético-retórica, que muda o sentido do discurso e sua forma de elocução.

Esta figura de linguagem é descrita no terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles, que, como mencionado, diz respeito à elocução. Para o discurso não poético o filósofo recomenda “revelar ideias por meio de metáforas e epítetos, tomando-se precauções contra a coloração poética”¹⁰⁰. A metáfora é apresentada como uma ornamentação do discurso, destinando-se a figurar em assuntos de caráter elevado, e a ser usada com parcimônia para que não seja produzido efeito contrário ao da elegância.

Uma definição breve e tradicional da alegoria antiga a apresenta como “aquilo que diz *b* para significar *a*”, uma substituição de uma expressão literal por outra figurada. Tal definição nos remete de pronto ao campo verbal. O termo de origem grega, *állegorein*, reforça ainda mais este caráter discursivo: composto por *allós* = outro, *agourein* = falar, em seu sentido original o verbo *allegourein* se referia tanto ao falar quanto ao interpretar alegoricamente¹⁰¹.

Para Aristóteles, o *símile* também possuía a mesma estrutura da metáfora, sendo caracterizado pela evidência da comparação, enquanto a metáfora oculta o procedimento comparativo. Ambos eram entendidos como elementos de ordem retórico-poética. Esse reconhecimento de similaridade entre dois objetos distintos também constrói a alegoria, entendida como “metáfora continuada” por alguns pensadores antigos. Tanto a metáfora

98 ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio, Introdução, Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 265.

99 “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, uma relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”. LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria (fundamentos de una ciencia de la literatura)*. Madrid: Gredos, 1976, t. II, pp. 283 e ss. Apud HANSEN, p. 7.

100 ARISTÓTELES, p. 256, 2 ed., v. 8.

101 HANSEN, p. 7.

quanto o *símile* operam por analogia¹⁰².

Embora fortemente ligado ao discurso verbal, ao longo de séculos o termo *alegoria* foi também empregado para designar figurações em outras linguagens. Nas artes visuais foi muitas vezes compreendido como um elemento híbrido, que vincularia a imagem a determinados aspectos próprios ao discurso verbal e vice versa.

Cesare Ripa adéqua sua *Iconologia* às regras do discurso propostas por pensadores como Quintiliano (35 d.C. - 100 d.C.) e Cícero (106-43 a.C.), estes atentos, por sua vez, à *Retórica* de Aristóteles. Tais pensadores lhe fornecem meios de organização, classificação e composição das figurações.

O estudioso italiano recolhe argumentos que figurem seus conceitos para persuadir o leitor de sua validade, por meio do reconhecimento que podemos fazer dessas analogias. Vemos por meio das obras de Ripa, e também nas de Andrea Alciato (1492-1550), Giovanni Ferro (1582-1630), entre outros, o mesmo empenho em dar visualidade aos conceitos, e sua iniciativa também participa, ao lado de obras de carácter tratadístico, de uma teorização sobre a imagem e sobre a prática da figuração¹⁰³.

Por trás da importância crescente da figuração de conceitos nos séculos XVI e XVII, encontrava-se o instrumental interpretativo da *ut pictura poesis* – expressão em latim comumente traduzida por “assim como a pintura é a poesia”¹⁰⁴ –, do qual o próprio Ripa toma parte. Para as descrições dos conceitos, as imagens são postas como suas análogas, apresentadas em par de igualdade com o discurso verbal. Ao dar visualidade, seja por meio de

102 Baseando-se em Aristóteles, Quintiliano se refere à analogia como *proportio* (proporção): “La analogia (Quint. 1, 6, 1) o proportio (Quint. 1, 6, 3) es un razonamiento en que lo desconocido se deduce de lo conocido”.

A analogia pressupõe uma homogeneidade entre os elementos da linguagem, o conhecimento prévio de que eles compartilham uma estrutura semelhante. Cf LAUSBERG, 1976, p. 18. A proporção se constituiu como uma das ferramentas mais importantes nas ciências, ferramenta indispensável da matemática até o século XVIII. Fato que dialoga com a importância do pensamento por semelhanças identificado por Foucault nos séculos XV e XVI, do qual trataremos mais adiante. Hansen identifica no pensamento sobre a alegoria dois tipos de analogia: a de atribuição e a de proporção, mais utilizada. HANSEN, 2006, p. 227. Trataremos mais deste assunto na segunda parte deste capítulo, “Entre alegoria e símbolo”.

103 A grande abrangência que parecia almejar para seu livro foi de fato alcançada pelas muitas edições que se seguiram, tomadas principalmente a partir da terceira, de 1603, a primeira a ser composta por ilustrações. Estas teriam sido gravadas a partir de desenhos de Giuseppe Cesare, o dito Cavaliere d’Arpino (Arpino, Itália 1568 - Roma, Itália 1640).

104 “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre”. HORÁCIO, “Arte Poética”, 2005. p. 65.

uma gravura, seja por meio de uma descrição, esses autores procuraram tornar os conceitos visualmente “emblemáticos”, representando-os com clareza e ênfase sobre os significados e atributos dessas figurações.

Ripa apresenta *Iconologia* como um trabalho útil e necessário a poetas, pintores, escultores e outros profissionais afins, por conter representações das virtudes, vícios, afetos e paixões humanas, matérias que interessariam a essas atividades. No proêmio aos leitores, em esclarecimento sobre a alegoria e sua utilidade, afirma ser esse livro destinado aos doutos por sua serventia, mas também o sugere aos leigos pelo prazer proporcionado pelas fábulas¹⁰⁵.

Nessa apresentação ao leitor, inicia o esclarecimento da matéria pelo fundamento que definiria a alegoria, segundo sua visão. As imagens por ele recolhidas seriam produzidas para significar coisas distintas do que o olho vê. A operação se daria por meio da imitação da memória, esta, encontrada nos livros, nas medalhas e mármores talhados por gregos e latinos.

Embora afirme que as imagens das quais se ocupam os oradores ou as figuras de estilo tratadas pelo terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles não sejam exatamente as mesmas que concernem à sua matéria, Ripa traça uma analogia entre estas e as imagens próprias dos pintores. As primeiras seriam capazes de mover as vontades por meio de palavras. As segundas persuadiriam por meio da visão.

Outras analogias entre a forma de construção no livro de Ripa e a de seu modelo, a *Retórica* de Aristóteles podem ser observadas¹⁰⁶. No primeiro livro da *Retórica*, o filósofo enumera os lugares comuns próprios a cada tipo de discurso e assunto. Trata do modo como determinados caracteres e paixões são persuasivos no segundo volume, frequentemente publicado em separado e conhecido como “retórica das paixões”. Neste livro, o filósofo pretende dar conhecimento ao orador sobre o modo como atuam suas emoções e caracteres sobre o ouvinte, descrevendo algumas paixões e as características convenientes a elas. No terceiro volume, elenca uma série de qualidades que deveriam ser encontradas em um bom

105 Ainda na introdução, Ripa dedica ao Cardeal Salvini as alegorias da Carità, Liberalità, Magnanimità, Giustitia, Prudenza, apresentadas como imagens que resplandeceriam na figura do Cardeal. E identifica a si próprio com a figura da Fedeltà. Desse modo, solicitando a benevolência da autoridade, já exemplifica um tipo de criação alegórica pela personificação das figuras citadas por meio da pessoa e posição social do Cardeal.

106 Argan lembra-nos que Aristóteles e sua *Retórica* exerceram profunda influência sobre a atitude barroca em relação à imaginação. E este tratado em particular foi tomado com fonte de preceitos para o auxílio no trabalho de invenção.

discurso. A clareza é equiparada à austeridade e o excesso de ornamento à frivolidade. Assuntos que dialogam em muitos pontos com o que nos restou da arte *Poética* ¹⁰⁷.

Procurando adotar uma metodologia semelhante à explicitada acima, observada em Aristóteles, Ripa ordena alfabeticamente as personificações e sobre cada uma delas expõe atributos, elogia-os ou os vitupera. Aconselha os leitores no que seria conveniente para criação de cada imagem. Um repertório que poderia servir como fonte de inspiração também para oradores, para guiar seus discursos segundo a disposição de vários fatores, como o tipo de público e características do próprio assunto em debate.

Vê-se aqui o entendimento de Ripa sobre a alegoria já como uma categoria de imagens. Na adaptação dos preceitos aristotélicos, a alegoria passa de um ornamento do discurso a um gênero de criação visual e verbal que forma imagens capazes de integrar outros discursos, mas também de constituir um discurso independente.

A metáfora como ornamento teria por objeto instruir deleitando e conferir solenidade. Este ornamento, a princípio, seria aplicável a qualquer sentença de caráter elevado. Aristóteles enumera as circunstâncias nas quais a metáfora deveria ser convenientemente aplicada a fim de conferir elegância ao discurso. No tópico sobre a adequação do estilo ao assunto revela que a expressão do orador deveria possuir analogia com os temas debatidos, ou seja, as emoções e caracteres que tornam a expressão convincente deveriam ser adequados ao assunto. Recomenda não se falar grosseiramente de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos prosaicos, ou mesmo não usar ornamentos para uma palavra ou ideia vulgar. Ou do contrário se cairia no terreno da comédia¹⁰⁸.

O filósofo grego nos oferece exemplos de um uso decorativo para essa figura de estilo. No autor italiano temos a alegoria como um ornamento que se constitui numa ferramenta construtiva. Mesmo sem uma interpretação visual de dada figura, as descrições de Ripa já seriam suficientes para contribuir com o trabalho de invenção dos artistas, oferecendo atributos convenientes a cada assunto. Sua construção é fortemente icônica e a definição de alegoria que expõe é centrada na maior parte das vezes em qualidades visuais. As gravuras da

107 Sabe-se que o tratado sobre a arte *Poética* de Aristóteles chegou a nossos dias fragmentado. Ao menos as partes que tratavam da comédia foram perdidas.

108 Situação que observamos quando a alegoria é empregada como ironia, na caricatura por exemplo. Já a alegoria na pintura é quase sempre observada no registro elevado da ode, da épica ou da tragédia. O uso cômico da alegoria será tratado na terceira parte do capítulo II.

terceira edição viriam concretizar as sugestões de disposição e elocução em um meio visual. Além da escolha dos assuntos, nos campos da disposição e elocução também residiam as preocupações de Ripa com relação ao decoro dos emblemas visuais, pois os modos de dispor e de enunciar deveriam ser adequados à nobreza dos temas¹⁰⁹.

O livro de Ripa constitui um conjunto de *topos*, de assuntos recorrentes, para o uso de alegorias na criação literária, pictórica ou escultórica. Alguns usos que se tornaram possíveis para esse tipo de obra revelam a intersecção entre os campos de estudos retóricos e artísticos. Além de servirem como fonte de inspiração e instrução a artistas, essas coletâneas de emblemas serviram como fonte de especulação para oradores, oferecendo um repertório de lugares-comuns e meios de persuasão, que operam entre a imaginação e a memória dos observadores/ouvintes.

A cultura das imagens do século XVI e XVII encontra na definição visual de conceitos e fenômenos um meio de expressão para o deleite, instrução e persuasão. Mantendo a aliança então indiscutível entre arte e retórica. Esses “conceitos visuais” reproduzidos nos livros tornam-se um novo gênero de produto editorial, possibilitado pelos então recentes avanços gráficos. A produção de tais compêndios permitia mais um meio de encontro com a antiguidade clássica e a equiparação a ela por meio do exercício atualizado de um tipo de expressão que a evocava. Ou seja, estimulava os leitores a empreenderem suas próprias figurações.

A exposição de Ripa se dá pela apresentação de conceitos, distribuídos em ordem alfabética e, como num exercício oratório, o cerca de argumentos que nos permitam assentir com suas afirmações. A nossa possível concordância ou discordância em relação à coerência das figurações criadas se dá por critérios como a verossimilhança, pelo convencimento sobre o “verdadeiro” criado pela metáfora, em geral, pelas relações de semelhança entre características da figuração e o significado próprio.

As leis da verossimilhança, no entanto, não operam da mesma forma nas imagens alegóricas como nas imagens descritivas, as primeiras pressupõem que o observador

109 Apesar da grande quantidade de figurações de cunho pagão, a adequação moral do livro foi atestada pelas autoridades religiosas, às quais a obra foi dedicada. Estas, não só não consideraram ofensivas as figurações, como até mesmo as viram como moralmente construtivas, segundo afirmações de Ripa. Essa conveniência deveria ser seguida também pelas composições visuais, que não poderiam figurar com elementos inferiores conceitos nobres.

Dolore. In: RIPA, *Iconologia*, 1603.

Doulour corporelle simple. In: LE BRUN, Charles. *Expression des passions de l'Ame*, 1727, p. 11. Disponível em gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Fama Chiara. Dor. In: RIPA, *Iconologia*, 1603.

Victor Meirelles. *Amor sacro e amor profano*. Cópia de Tiziano. Museu D. João VI - UFRJ

aceite a “suspensão voluntária da incredulidade”¹¹⁰ e permita o estabelecimento de uma verossimilhança interna à criação, enquanto o segundo tipo de imagens se baseiam em critérios extraídos de um modelo exterior.

Ripa propõe uma divisão entre as imagens alegóricas que tratam de conceitos que seriam exteriores ao homem e aqueles que seriam intrínsecos a ele. Nas primeiras, as divindades serviriam para encobrir o real significado de conceitos filosóficos ligados a fenômenos naturais, tais como a influência das estrelas ou fenômenos meteorológicos, por exemplo. As segundas seriam compostas por conceitos que estão contidos no próprio homem, ou se relacionam diretamente a ele. Estas imagens, por sua vez, se comporiam de duas classes: a primeira delas afirma ou nega algo sobre alguma coisa, e com elas formaríamos os artifícios que compõem as empresas e os emblemas¹¹¹; a outra classe não afirma ou nega algo, constitui-se por elementos essenciais, com os quais se representam as virtudes e vícios, expressando-os muitas vezes por meio de figuras humanas. A esta classe se dedicam as descrições de Ripa.

A todos os tipos de imagens seria fundamental, segundo Ripa, atentar para a disposição, para que possam expressar as paixões adequadamente, bem como para que suas qualidades materiais sejam convenientes ao assunto, ao modo dos preceitos aristotélicos. A disposição, segundo ele, seria o arranjo ou posição dos elementos para que caracterizem as paixões, tal como os gestos e expressões no teatro. Já as qualidades que formam as figuras seriam as características materiais: branca ou preta, grande ou pequena, simétricas ou não. As figuras deveriam, a partir de todas suas partes isoladas, resultar em algo uno. E assim como as definições escritas devem ser compostas por poucas palavras, também deveriam ser feitas as imagens de poucos elementos. Não sendo vetado, no entanto, o uso de muitas figuras, desde que fossem necessárias à ideia geral e que em conjunto formassem um todo harmonioso.

O objetivo geral dessa categoria de imagens, segundo Ripa, seria ensinar a matéria oculta ou elevada em um modo não ordinário. A invenção deveria ser engenhosa para resultar em deleite sem, no entanto, cair em obscuridade ou exagero. Essa forma indireta de significação atenderia também ao propósito de ocultar conceitos elevados, para que fossem

110 S. T. Coleridge, apud GOMBRICH, 1983, p. 215.

111 Aqui o termo emblema empregado para designar uma classe mais específica de imagens alegóricas, aquelas que encerram significados morais, geralmente lançando de textos inseridos nas imagens.

compreendidos pelos doutos e pelos leigos de formas distintas.

*

Mas esse intercâmbio entre linguagem visual e verbal parece contribuir para que os significados simbólicos dessas imagens sejam ressaltados em detrimento dos aspectos construtivos, tanto no olhar dos observadores oitocentistas quanto dos estudiosos mais contemporâneos. As abordagens iconográficas e iconológicas, frequentemente empregadas na análise desse tipo de imagem, cujo significado almeja uma esfera simbólica, podem induzir leituras que busquem por um estado de transparência para as imagens, por meio do qual se poderia ascender ao sentido simbólico¹¹².

Por meio da criação textual compreende-se um significado simbólico para, por exemplo, a *Autoridade* e por analogia o observador é levado a tornar a imagem “transparente”, como se ela fosse apenas uma passagem para a compreensão desse significado¹¹³. Mas na compreensão seiscentista, o texto é a criação de um conceito, assim como o é a imagem. Esse fato é demonstrado pela preocupação de Ripa quanto à rigorosa adequação das imagens aos conceitos. Apreensão esta que o autor expressa verbalmente na primeira edição ilustrada da obra, em 1603. Ripa é consciente do poder das imagens expressarem significados próprios, ou mesmo inadequados para determinados propósitos, discrepância que pode resultar de suas singularidades. Imagem e texto, aqui, podem substituir um ao outro, negarem-se ou completarem mutuamente.

O que Ripa nos oferece é um caminho para a figuração, que pretende atingir a universalidade apenas enquanto método e não para que suas figurações sejam tomadas como expressões imutáveis daqueles conceitos, ou sua genuína expressão visual.

A produção de livros como os de Ripa está apoiada sobre a ideia de que uma linguagem encontraria formas equivalentes em outra. Recorrendo à máxima de Horácio (falecimento 8 a.C.), *ut pictura poiesis*, já citada, artistas e pensadores dos séculos XVI ao XVIII constroem

112 Tais problemas metodológicos são discutidos em MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual, la imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015, pp. 129-164.

113 Também atentas às questões ligadas aos significados das obras, outras abordagens podem tender a buscar ainda uma tradução, como se fosse possível transportar uma obra por meio de um conceito. Tal como se todas as características de uma imagem e sua própria presença, pudessem ser apreendidas estritamente por um texto descritivo ou uma pintura por meio de uma fotografia. Como se obra pudesse ser transfigurada em outra linguagem. As imagens falam sobre si mesmas também.

um campo interpretativo imerso no paralelismo entre as linguagens artísticas, em torno de uma estruturação de ordem discursiva.

Neste contexto o pensamento sobre a produção pictórica também se volta para fontes normativas clássicas ou por meio de seus intérpretes e comentadores mais recentes. Vai se buscar em Aristóteles, Horácio, Quintiliano, alguns modelos de construção que serão transpostos para as artes visuais¹¹⁴.

Guiados pelo paradigma literário, o terreno da alegoria, sobretudo até o século XVII, será dominado pela prática da *Ékphrasis* (gr.)¹¹⁵, ou écfrase, uma forma de descrição que era considerada em si uma arte, e que se constitui como descrição verbal e imagem mental. Utilizada como um método de amplificação¹¹⁶. A amplificação, por sua vez constitui um recurso patético da argumentação por meio do apelo à visualidade, comovendo e deleitando o público de modo a tornar o discurso mais persuasivo e vivaz. Seu uso também pode ser compreendido como o domínio do visual sobre as formas literárias que pretendiam vivificar suas criações.

A prática da écfrase buscava a construção de um quadro por meio da descrição, que não precisava ser baseada num objeto existente. Com tais descrições buscava-se produzir a enargia (do grego *enargéia*, conhecida em latim como *evidentia*), recurso para dar vivacidade à imagem verbal, por meio dos elementos de elocução. Essa prática permeia os livros de emblema, construídos por descrições de figuras sabidamente inexistentes. A serem dotados de atributos humanos, os conceitos ganham ânima e maior poder para impregnar a memória dos ouvintes/observadores.

114 Charles Le Brun, transpõe essas ferramentas e usa dos mesmos princípios para ensinar aos pintores a arte de descrever bem os personagens de uma composição histórica.

115 “Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição””. HANSEN, João Adolpho. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, n. 71 (2006): TERRA, p. 85.

116 Livros como os de Ripa se inscrevem no gênero demonstrativo de discurso. Este gênero, em geral compartilhado pelos escritos sobre obras e artistas, tem como função tradicional o elogio ou o vitupério, usando para isso de amplificações. Entre as amplificações mais comuns estavam a interpretação, a prosopopeia e a descrição. “A interpretação consiste em acumular palavras à volta de uma mesma ideia; pode ser a enumeração de termos vizinhos ou afins, a repetição de uma ideia sob formas diferentes”; “A prosopopéia consiste em fazer falar personagens mortos ou ausentes, ou até mesmo objetos”; a descrição é a amplificação mais usual. GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. Tradução Miguel Maillet. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1969, pp. 32-33. Cícero nomeou onze pontos para a descrição de um personagem e há uma ordem preferencial para essa descrição: “Descreve-se a fisionomia, depois o corpo, a seguir as vestes; na fisionomia, observam-se sucessivamente e nesta ordem os cabelos, a fronte, as sobrancelhas, o espaço que as separa, os olhos, as faces, a boca, os dentes e o queixo”. *Idem*, p. 34.

A Figuração

A imagem do corpo humano é emprestada ao conceito, na maioria dos exemplos, em versão feminina, seguindo uma tendência partilhada pela literatura:

É um fato que nos idiomas indoeuropeus há uma tendência a esta figura particular que chamamos de personificação, pois muitos deles dotam os nomes de um gênero que os tornam indistinguíveis dos nomes das espécies vivas. Os nomes abstratos tomam invariavelmente em grego e em latim o gênero feminino, com o que fica aberto o caminho para que o mundo das ideias se povoe de abstrações personificadas tais como a Victoria, a Fortuna, ou a Justiça. (GOMBRICH, 1983, p. 215)¹¹⁷

Observa-se assim que a estrutura da personificação parte da figura humana numa chave abstrata de representação, e não buscando qualquer forma de individualidade. A seguir, são acrescentados seus atributos mais intrínsecos, objetos que funcionem como símbolos, para então, e em último caso, recorrer a elementos cenográficos e à conjunção com outras figuras¹¹⁸. Um caminho semelhante ao que se nota entre os elementos prioritários que comumente estruturam a composição estatutária.

Embora na *Iconologia* de Ripa constem apenas poucas representações de divindades, se atendo mais às virtudes, vícios, conceitos e à representação de divindades menores, o modo de declará-los é muito semelhante ao das estátuas antigas dedicadas à mitologia

117 “Es un hecho que en los idiomas indoeuropeus se da una tendencia hacia esta particular figura que llamamos personificación, pues muchos de ellos dotan a los nombres de un género que los hace indistinguibles de los nombres de las especies vivas. Los nombres abstractos toman invariablemente en griego y en latín lo género femenino, con lo que queda abierto el camino para que el mundo de las ideas se pueble de abstracciones personificadas tales como la Victoria, la Fortuna, o la Iustitia”. GOMBRICH, 1983, p. 215 (tradução nossa).

118 Viollet-le-Duc, em suas descrições da arquitetura francesa medieval e renascentista, fazia distinção entre atributos e símbolos: “Attributs, s. m. p. Ce sont les objets empruntés à l’ordre matériel, qui accompagnent certaines figures sculptées ou peintes pour les faire reconnaître, ou que l’on introduit dans la décoration des édifices afin d’accuser leur destination, quelquefois aussi le motif qui les a fait élever”. Objetos que identificam as figuras, mas que têm sua existência atrelada a elas. Enquanto que os símbolos: “Ainsi, par exemple, le démon sous la figure d’un dragon qui se trouve sculpté sous le pied de la plupart des statues d’évêques, mordant le bout du bâton pastoral, est un symbole et non un attribut. L’agneau, le pélican, le phénix, le lion, sont des figures symboliques de la divinité, mais non des attributs; les clefs entre les mains de saint Pierre sont un symbole, tandis que la croix en sautoir entre les mains de saint André, le calice entre les mains de saint Jean, le couteau entre les mains de saint Barthélemy, l’équerre entre les mains de saint Thomas, sont des attributs.” VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: Chez Bonaventure et Ducessois, 1859, v. 2, pp. 13-14. Le-Duc confere aos símbolos uma independência maior do que aos atributos. Mas podemos observar que, mudando-se o contexto, tais atributos podem também assumir a independência e importância dos símbolos, como o cálice na cultura cristã, mencionado por Le-Duc. Contudo, os símbolos independentes que descreve tendem a se restringir a figuras vivas.

grega. O padrão segue aquele da representação dos deuses, sempre compreendidos na forma humana, de uma anatomia idealizada e de um naturalismo sintético, cercados por poucos atributos que os distinguem. O próprio Ripa chega a mencionar a estatuária antiga como uma das fontes das quais recolhe suas imagens.

A imagem da *Vitória* alcançou ampla difusão na linguagem visual e literária e permite analisarmos alguns dos caminhos que compõem a invenção de figurações como esta, além de ter sido aludida em muitas pinturas de Américo. Na terceira edição de *Iconologia*, os diferentes tipos de vitória não são representados visualmente, mas um deles apresenta a seguinte descrição:

Para a vitória se deve pintar uma mulher alada, que na mão direita porta uma cornucópia, e na esquerda um ramo de palma. São os dois tipos de bem, que carrega a vitória, os quais são a fama, obra da honra, e a riqueza, e a uma e a outra por razão da guerra, se tolhe por força da mão ao inimigo. (RIPA, 1603)¹¹⁹

Percebemos na descrição da *Vitória* a produção de significado por meio da junção de atributos. A palma, a cornucópia, as asas, a coroa de loros que a *Vitória* deposita sobre a cabeça dos vencedores, todos possuem um significado em si, e em conjunto formam uma alegoria que carrega um significado maior, distinto daquele que possuem esses atributos separadamente. A *Vitória*, nas representações mitológicas se torna, por sua vez, um atributo de outras deidades, como Zeus e Atena, informando-nos sobre as características desses deuses.

Também a cornucópia mencionada por Ripa, é um elemento que soa estranho à tradição de figuração da *Vitória*. Este ruído revela que as personificações de Ripa eram permitas certas liberdades criativas e formas dotadas de maleabilidade de significação.

Suas descrições tratam de invenções que figuram não uma verdade factual, e sim uma imagem que guarda semelhança indireta com a realidade, que a comenta por meio da analogia. Embora a imagem da *Autoridade* guarde aspectos observáveis em diferentes ritos sociais em determinadas sociedades e épocas, sua verdade pretende ser universal e exemplar, e não descritiva ou contingente.

119 “Per la vittoria si dipinge una donna alata, che nella destra tiene un cornucopia, e nella sinistra un ramo de palma. Et qui sono le due sorti di bene, che porta seco la vittoria, cioè la fama, overo onero l’honore, e la ricchezza, e l’una, e l’altra per ragione di guerra, si toglie per forza di mano all’inimico”. RIPA, 1603, pp. 515-516 (tradução nossa).

Se o modo de declaração em muitos livros de emblemas é baseado nos antigos, os significados representados pelas personificações nem sempre o são. Basta comparar o léxico de palavras antigas e aquele utilizado por essas publicações. Alguns conceitos eram ignorados pela Antiguidade e ganham vida apenas ao longo da Idade Média, como a alegoria da Doutrina, por exemplo, que faz referência à fé cristã.

Adequando-se à gestualidade da estatuária *all'antica*, Ripa descreve algumas alegorias cujo conteúdo é extremamente ligado a uma postura, uma atitude, tal como a Severidade. Para descrevê-la utiliza basicamente qualidades corporais como a “gravidade”:

Retratam-na uma anciã, porque a severidade é uma qualidade dos idosos, já que o seu objetivo é não passar por um motivo qualquer, e seu fim é a gravidade, não incorrer na frivolidade ou vaidade sejam quais forem as circunstâncias. Porta vestimentas régias porque a severidade convém aos personagens reais e aos grandes homens. *Severitas regem decet, maiestatem praestat, dignitatem auget* (a gravidade convém a um rei, realça a majestade e aumenta a dignidade) como Francesco Patrizzi diz em *De Regno*, Livro 8, Capítulo 6. (RIPA,1577)¹²⁰

Conceitos como este são construídos por meio de um elenco de caracteres anatômicos e expressivos fortemente ligados à visualidade, à semelhança das descrições das paixões que compõem os estudos de anatomia. Torna-se difícil, por exemplo, definir em algumas imagens a diferença entre a descrição da paixão dor, por exemplo, e a alegoria da *Dor*, e em que residem as diferenças de função entre umas e outras (p. 115).

Como já mencionado, Ripa se atém aos conceitos de caráter essencial à figura humana, paixões, vícios, virtudes, já que para ele os fenômenos naturais contavam uma larga tradição de representação por meio da mitologia. E os conceitos mais elaborados, à maneira de sentenças que negam ou afirmam algo seriam pertencentes a um terreno distinto de composição, aquele das divisas ou empresas.

Obviamente, da observação das descrições e imagens, nota-se que essas duas subcategorias fazem também parte do modo de construir as personificações. Da primeira, a representação mitológica, vê-se emprestado a ênfase na figura humana. Enquanto que a segunda, as divisas e empresas, participa no modo de aglutinação dos atributos simbólicos

120 “Se la retrata de anciana porque la severidad es una cualidad de los viejos, ya que su objeto es no llevar por un motivo cualquiera, y su fin es la gravedad, no incurrir en la frivolidad ni en la vanidad sean cuales fueren las circunstancias. Porta vestiduras régias porque la severidad conviene a los personajes reales y a los grande hombres. *Severitas regem decet, maiestatem praestat, dignitatem auget* (la severidad conviene a un rey, realza la majestad y acrecienta la dignidad), como dice Francesco Patrizzi en *De Regno*, libro 8, capítulo 6”. RIPA,1577, v. 5, p. 111 (tradução nossa).

e mesmo no repertório do qual são extraídos tais atributos. As divisas, sendo muito mais ocupadas com as significações dos objetos, ofereceram elementos auxiliares, como reforço à significação que as personificações devem incorporar.

Em Ripa, reitera-se mais uma vez o modo pelo qual a tradição dessas personificações recai sobre a figura humana, que é cercada de uma lógica de proporcionalidade entre essências e acidentes:

A categoria de imagens que são tema deste discurso corresponde à definição que se pode expressar adequadamente por meio da figura humana. Porque igual ao homem é sempre um homem concreto, como uma definição é a medida do definido, pode a maneira accidental que parece externa a ele ser a medida accidental das qualidades que tem que definir ... (RIPA, *Apud* GOMBRICH, 1983)¹²¹

Assim, as feições, expressões, gestos e ações das figuras, como qualidades accidentais podem conter aspectos essenciais dos conceitos a serem definidos, sendo esse último tipo de caractere o mais desejável. Na impassibilidade geral que domina esse tipo de imagens, entre os diversos conceitos, parece existir uma eloquência comum, que contribuiu para que fossem julgadas muitas vezes como personificações “anêmicas” durante o século XIX. A ausência de peculiaridades fisionômicas não é notável apenas nas gravuras, mas é igualmente comum nas pinturas que utilizam personificações, como podemos observar nas pinturas de Pedro Américo.

Como observou o historiador inglês Kenneth Clark, o nu não por acaso parece ter sido o último gênero que sobrevive da antiguidade, como prática artística. Segundo sua visão, “devido a um longo hábito, não analisamos um nu como um organismo vivo, mas antes como uma composição abstrata”¹²². Vemos os nus em muitas pinturas como pura forma, fato que facilita seu uso numa abstração. Seu emprego foi recorrente em alegorias de conceitos e sobretudo nas cenas mitológicas (ver alegoria da *Dor* e a da *Fama Chiara*, p. 115).

A ligação com a arte grega faz com que percebamos outras significações no nu que fizeram com que as personificações recorressem constantemente a este modo de expressão:

121 “La categoría de imágenes que... son tema de este discurso... se corresponde con la definición... que se puede expresar adecuadamente por medio de la figura humana. Porque igual que el hombre es siempre un hombre concreto, como una definición es la medida de lo definido, puede la forma accidental que parece externa a él ser la medida accidental de las cualidades que hay que definir...” RIPA, *Apud* GOMBRICH, 1983, p. 231 (tradução nossa).

122 CLARK, Kenneth. O nu, um estudo sobre o ideal da arte. Lisboa: Ulisséia, 1956, p. 27.

Além das necessidades biológicas, há outros aspectos da experiência humana a propósito dos quais o corpo desnudado constitui uma vívida evocação: harmonia, energia, êxtase, humildade, sentimento do patético. Quando contemplamos os belos resultados de tais corporificações, somos levados a pensar que o nu, como meio de expressão, possui um valor universal e eterno (CLARK, 1956, p. 29).

Unindo-se a representação do nu, o gênero alegórico parece encarnar a própria concepção de ideal grego, debatido pelos pensadores dos séculos XVIII e XIX mencionados anteriormente¹²³. Uma preponderância da ideia sobre o corpo, ou da forma/ideia sobre a matéria que pode ser vislumbrada nesses nu idealizados, é explicitada por Spencer, numa passagem citada por Clark:

“Porque a alma é forma e é ela que molda o corpo”¹²⁴, escreveu, parafraseando as palavras dos neoplatonistas florentinos. Embora a evidência desta doutrina seja discutível na vida corrente, ela é perfeitamente aplicável à arte. O nu permanece o mais completo exemplo da transmutação da matéria em forma. (CLARK, 1956, pp. 44-45)

As personificações partilham em sua maioria de uma beleza apolínea, e de acordo com ela, mantém uma enunciação elegante e clara: “tudo no corpo de Apolo deve ser calmo e claro: claro como o dia, porque Apolo é o deus da luz. Como a justiça só pode existir quando os factos são considerados à luz da razão, Apolo é o deus da justiça: *sol justitiae*”¹²⁵.

O gesto

Muitas razões puderam convergir para a ênfase da pintura ocidental sobre a representação da figura humana, uma delas certamente foi a tendência narrativa da arte presente em diversas estéticas. O corpo humano torna-se o meio de expressão privilegiado, explorado em todas as suas potencialidades. Sua expressão é o primeiro veículo de signos, desde os mais explícitos, às mínimas sutilezas da face.

O corpo humano como elemento essencial das personificações, funcionaria como um

123 Na cópia de um detalhe de *Amor Sagrado e Amor Profano*, de Tiziano (ca. 1515), feita por Victor Meirelles, em fins da década de 1850, há um intercâmbio entre o nu e a representação alegórica de caráter mitológico. A própria sensualidade do corpo é atributo essencial para representar o amor profano. A escolha da obra para o exercício acadêmico, escolhendo apenas a figura do Amor profano revela o interesse pelo aprendizado anatômico que poderia lhe proporcionar.

124 Spencer *Hymne in honour of Beautie* (“Hino em Louvor da Beleza”). Apud GOMBRICH, 1983, p. 44-45.

125 Nesta passagem Clark interpreta as figurações do deus utilizando uma analogia de proporção. CLARK, 1956, p. 46.

receptáculo para a ideia, passagem para se atingir o conceito. Tal como uma chave, que traz uma forma específica, fundamental para sermos levados a outro lugar.

O gesto que predomina nas obras alegóricas possui um caráter demonstrativo, convencional, consciente de sua representação. É o gesto daquele que narra e não daquele que age no presente, determina um destino, e que se caracteriza numa ação dramática.

O nome próprio, o gesto demonstrativo, são indicações arbitrárias que fazem passar por natural a ligação entre imagem e oralidade. O gesto indicador substitui o nome próprio, quando, por exemplo, um personagem se dirige a outro em cena. O gesto de empunhar uma tocha faz falar uma imagem, por uma linguagem cuja codificação precede em a ação da figura. Gestos que interpretamos não sem algum esforço retirado de uma herança cultural específica.

Schema

No dicionário histórico e técnico dedicado à pintura e escultura de 1875, do escultor português Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)¹²⁶, o termo “schema” vem assim definido: “s.f., do gr. skéma, figura, palavra antigamente usada em geometria como synonymo de figura ou plano, e ainda hoje usada em astronomia para significar a representação dos planetas, cada um em seu lugar”¹²⁷. Uma definição generalista, mas que ainda aproxima o esquema à figura, mantendo sua proximidade com o universo do desenho.

Transpostos para a superfície da linguagem verbal, as figuras alegóricas que nas imagens corporificam e ornamentam conceitos, existem numa feição mais elementar enquanto imagens mentais produzidas por jogos de palavras, que costumamos denominar como figuras de linguagem, aquelas mesmas que continuamos estudando a partir dos anos finais do ensino regular.

A palavra “virtude” (*virtus*), tema constante das personificações, é compreendida na retórica também como uma qualidade positiva da linguagem, enquanto as *vitia*, seriam seus defeitos (erros gramaticais, ortográficos, solecismos, barbarismo). Entre as virtudes retóricas, ligadas à forma de declaração e disposição, estão os *ornatus*. Mas não somente as

¹²⁶ Francisco de Assis Rodrigues foi professor da Academia Real de Belas Artes em 1836 e diretor da mesma instituição em 1845, autor de medalhas e esculturas alegóricas de caráter decorativo.

¹²⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, pp. 338-339.

virtus, mas também as *vitia* podem ser tomadas como figuras de linguagem. Neste último caso, quando a figura decorre de um erro ou desvio às normas cultas, a operação de sua construção é chamada de *licentia* (licença).

O estudioso alemão de retórica literária, Heinrich Lausberg (1912-1992), identifica entre as teorias descritas por Quintiliano, aquela que traça a origem do termo figura:

O nome σχῆμα “porte, continente” (de ἔχειν “portar-se, comportar-se”) = *figura*, uma vez que a “maneira de se expressar que se aparta do modo corrente de falar cotidianamente” indica que se trata de uma metáfora tomada da postura corporal (dos atletas na luta, dos espectadores e oradores em *ação*, das estátuas na obra plástica). É preciso distinguir a postura natural do corpo em repouso do porte “artístico” (condicionado para este fim). A posição de descanso corresponde à forma corrente e cotidiana de falar; o porte “artístico” corresponde à maneira “artística” de expressar-se que se chama σχῆμα = *figura*: Quint. 2, 13, 8 ... (Lausberg, p. 35)¹²⁸

Assim temos um exemplo da formação das figuras cujo modelo é uma forma de declaração que se baseia no desvio da forma corrente ou direta da linguagem, um outro falar. Essa troca da linguagem corrente por outro porte, que traz uma outra significação, subentendida em si, é identificado por Quintiliano como a própria linguagem artística.

A definição que do σχῆμα = figura dá Quint. 9, 1, 14 é: *A figura é portanto uma nova e artística maneira de falar*. O fator decisivo é, pois, o “desviar-se” (*forma renovada*) da maneira corrente de falar. Assim, esse desviar-se não há de ser ao azar, mas sim de acordo a certas regras da arte (*arte*), ainda quando tais regras (como a retórica em sua totalidade) tenham seu fundamento na natureza. (Lausberg, pp. 35- 36)¹²⁹

Mas o desviar-se com propósito artístico é também baseado numa certa *consuetudo*, padronização, amparada nos mestres, nas normativas e na natureza.

O ato de figuração é o ato de portar um sentido distinto do cotidiano. Se as personificações visuais buscam amparo nas definições da linguagem literária, estas, por sua vez, já haviam buscado modelos para suas definições na plástica, como as poses sustentadas

128 “El nombre de σχῆμα “porte, continente” (de ἔχειν “portarse, comportarse”) = *figura*, dado a la “manera de expresarse que se aparta del modo corriente de hablar cotidianamente”, indica que se trata de una metáfora tomada de la postura corporal (de los atletas en la lucha, de los espectadores y oradores en la *actio*, de las estatuas en la obra plástica). Hay que distinguir la postura natural del cuerpo en reposo del porte “artístico” (condicionado por el fin). La postura de descanso corresponde a la forma corriente y cotidiana de hablar; el porte “artístico” corresponde a la manera “artística” de expresarse que se llama σχῆμα = *figura*: Quint. 2, 13, 8”. LAUSBERG, p. 35.

129 “La definición que de σχῆμα = figura da Quint. 9, 1, 14 es: *figura sit arte aliqua novata forma dicendi*. Lo decisivo es, pues, el “desviarse” (*novata forma*) de la forma corriente de hablar. Ahora bien, este desviarse no ha de ser al azar, sino conforme a ciertas reglas de arte (*arte*), aun cuando dichas reglas (como la retórica en su totalidad) tengan su fundamento en la *natura*”. LAUSBERG, 1976, pp. 35-36.

pela estatuária e pelos corpos dos atletas.

Além do significado próprio ao qual aludem, as figurações também trazem significados subentendidos, oriundos da linguagem gestual de caráter artístico. Tais signos corporais foram estudados e designados a partir das esculturas: celeridade, venustidade, gravidade¹³⁰.

O ato de dotar de corpo e atributos humanos aos conceitos e fenômenos da natureza possui longa tradição na cultura ocidental. Confere um ar de antiguidade às obras que as utilizam, por lembrarem a arte pela qual os gregos se tornaram conhecidos.

Os humanistas recordaram o parentesco entre as personificações e os deuses antigos, e tal como se desenvolveu aos olímpicos sua forma e beleza pretéritas, também a imagem alegórica tinha de se mostrar ao modo clássico. Por mais que o século XVII admirasse o estranho e o enigmático, monstros como os realizados por Leonardo dificilmente teriam sido aceitáveis, e menos ainda teria sido possível equiparar as personificações com divisas de nova criação, pois era necessário conservar o aspecto de uma imagem *all'antica*: tanto a forma como o simbolismo da personificação tinham de carregar a marca de uma autoridade antiga. (Gombrich 1983, pp. 227-228)¹³¹

Emprestando o modo de argumentação de Ripa, na tradição pictórica a imagem *all'antica* parece conter a autoridade em si. Essa necessidade de se recorrer ao Antigo é também recomendada por Ripa na introdução de sua *Iconologia*. A confiança apenas na imaginação é interpretada por ele como ignorância ou excesso de orgulho.

Se o que se almeja é a “universalidade” da figura, a empostação antiga ajuda a criar uma espécie sacralidade à linguagem alegórica, que pode depender de uma forte codificação, que a mostre como linguagem revelada, reforçando a verdade de sua mensagem. A revelação é o mistério ao qual essas imagens pretendem aludir.

A prática da personificação que se apoia em figurações tradicionais, reconhecíveis dentro da cultura visual ocidental, e que tem a estatuária greco-romana como modelo de visualidade, parece ter sido uma das respostas possíveis à busca por uma arte de caráter idealista, anseio que ainda se colocava aos artistas de fins do século XIX.

130 Ver BELTRAMINI, Guido (cur). *Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia*. Venezia: Marsilio Editori, 2016, e HOLANDA, Francisco de. “Da pintura das imagens invisíveis”. In: *Da pintura antiga*. Introdução e notas de Angel González García. Lisboa, PT: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas).

131 “Los humanistas recordaron el parentesco entre las personificaciones y los dioses antiguos, e igual que se desenvolió a los olímpicos su forma y belleza pretéritas, también la imagen alegórica había de aparecer al modo clásico. Por mucho que admirara el siglo XVII lo extraño y lo enigmático, monstruos como los realizados por Leonardo dificilmente hubieran resultado aceptables, y menos aún hubiera sido posible equipar a las personificaciones con divisas de nueva creación, pues había que conservar el aspecto de una imagen *all'antica*: tanto la forma como el simbolismo de la personificación tenían que llevar el marchamo de una autoridad antigua”. GOMBRICH, 1983, pp. 227-228.

2.2 Lugares da alegoria, lugares do símbolo

Para compreendermos melhor a escolha feita por artistas de fins do século XIX, como Pedro Américo, por um modo de invenção alegórico em algumas de suas principais obras, é preciso reconhecer o debate teórico que cercava este gênero no período em questão.

A oposição já tradicional entre alegoria e símbolo teria tido seu início com as discussões propostas pela corrente filosófica conhecida como idealismo alemão, que no século XVIII passa a rejeitar o caráter de linguagem híbrida que observavam na alegoria. Um caráter que mescla características de meios distintos, como o visual e o verbal, borrando as fronteiras entre eles.

Esse processo de alijamento da alegoria a uma condição de representação convencional é acompanhado por mudanças no entendimento da representação e de sua relação com os objetos. Na Antiguidade, símbolo e alegoria não eram pensados como formas distintas de expressão. Apenas no século XVIII essa separação começa a se colocar, quando a importância da “semelhança” como instrumento de conhecimento começa a ser deixada de lado.

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) em *A prosa do mundo* explicita o lugar da “semelhança” como método de investigação, cuja presença foi mais incisiva até o século XVII. Um lugar ao qual a alegoria deve muito de sua existência e disseminação. Este processo de associação analógica, a similitude, gerenciava as relações entre a parte e o todo, macro e microcosmo, as práticas científicas. Buscava-se o conhecimento de alguma coisa por meio de sua semelhança a outras coisas.

O pensamento sobre a alegoria, em seu período de maior difusão, repousa sobre um mundo de semelhanças que se ofereciam ao intérprete. Assim, a ideia de Liberdade é semelhante à função da tocha que permite o conhecimento da verdade e dos caminhos a se percorrer. O processo de busca pela justiça é conveniente ser semelhante à imparcialidade da balança que, por sua vez, é semelhante aos olhos vendados de quem julga. Este tipo de conhecimento se dá pela acumulação de uma semelhança a outra.

Formas de semelhança, estudadas pelas poéticas e retóricas, eram usadas para a construção de metáforas e outras figuras de pensamento. Se na antiguidade as relações entre

conceitos como Sabedoria, Prudência, Poder, Vitória eram buscadas no modelo das relações pessoais personificadas pelos deuses da mitologia grega, o crescimento da importância da semelhança na idade moderna ampliou as possibilidades de associação entre conceitos.

Entre as ideias de similitude que permeiam a criação alegórica estão: a *convenientia* (conjunção, ajustamento, simetria) é uma relação que se caracteriza pela vizinhança dos lugares, similares porque próximos; e a *aemulatio* (emulação), que deixa a conveniência no espaço, para se colocar como um reflexo, à distância, uma similitude que se processa através do tempo e lugares esparsos.

A forma mais relevante e generalizada de similitude para esta pesquisa é a analogia, na qual se superpõe *convenientia* e *aemulatio*, forma um sem número de parentescos, e está historicamente associada à metáfora. Pela analogia, enquanto maneira de interpretar a realidade, todas as formas do mundo podem se aproximar. Mas na analogia, sua força é também sua fragilidade, ao mesmo tempo em que possibilita diversas associações, as fragiliza devido à maleabilidade das mesmas¹³².

A analogia, que estrutura a maior parte das formas alegóricas de representação foi pensada na Antiguidade em dois tipos principais: a analogia de atribuição e a analogia de proporção.

Na analogia de atribuição dois objetos são aproximados por meio de um signo análogo principal: a imparcialidade e a precisão são características convenientes tanto à balança quanto à justiça, assim a imparcialidade aproxima essas duas imagens, justiça e balança. Enquanto que na analogia de proporção a semelhança se dá por relações de equivalência: o objeto *a* está para *b*, assim como o objeto *c* está para *d*, resultando na relação entre *a* e *d* ¹³³ sendo que as semelhanças que se dão por proporção foram as mais recorrentes: armas estão para os guerreiros assim como os livros estão para os sábios, logo, os livros são as armas dos sábios, atributos, aliás que estão equiparados na imagem de autoridade (p. 19).

No tempo de seu apogeu, a alegoria parece se identificar fortemente com a própria ideia de representação, tamanha é sua presença como forma de invenção. Talvez por esse

132 Um exemplo próximo de nossos interesses é como uma mesma iconografia pode ser dotada de diferentes significações. A forma da Vitória alada, pode ser conveniente à da Liberdade, que pode ser conveniente à da Sabedoria etc.

133 HANSEN, 2006, p. 227.

fato, alguns estudiosos chegam a afirmar que toda pintura é alegórica, porque a alegorização está em grande parte contida no processo de representação por meio de figuras. As pinturas representativas constituiriam uma alegoria em si, posto que representam elementos que não estão realmente nelas, utilizam matéria distinta e artifícios para animar objetos ausentes¹³⁴.

A alegoria é a semelhança visível de um conceito, uma abstração. Ela nos remete a uma ideia porque de alguma maneira se assemelha a ela. A parte visível da semelhança, a marca que comungam o objeto e a significação, serve para que se possa reencontrar seu significado, como uma pista para um tesouro.

Pensando as relações entre imagem e linguagem verbal, Foucault deixa diversas pistas para a compreensão do papel da alegoria no sistema de pensamento seiscentista. A forma mágica era inerente à maneira de interpretar a natureza, e as alegorias pode ser pensada neste período como espécies de chaves de fórmulas mágicas, uma vez que são discursos a serem interpretados, que nos remetem a um significado oculto, não expresso literalmente. A prática do comentário, da qual se ocupa grande parte dos textos do período¹³⁵, se dá a partir de um texto primeiro, enigmático, que mobiliza uma sucessão de outros comentários e interpretações alegóricas. Assim, de semelhança em semelhança, as alegorias fazem parte de um sistema codificado de interpretação.

A interpretação/revelação do significado literal oculto se daria por meio do reconhecimento das marcas, similitudes: “conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas”¹³⁶. A marca visível é o corpo da significação. A semelhança as torna abstrações visíveis, mas para que isso aconteça é necessário que a semelhança assuma uma forma concreta: como a qualidade da Liberdade se assemelhando à qualidade da tocha acesa. Essa materialidade pode ser a de uma imagem mental ou uma forma sobre um suporte (o desenho de uma tocha acesa). A importância da “marca” na visão seiscentista é explicitada no comentário:

Desde o estoicismo, o sistema dos signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” (o τύγχανον). (...) No Renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas

134 Para a reflexão sobre esta afirmação é interessante o estudo de Didi-Huberman a respeito da ideia de figuração em *Fra Angelico*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, c1995.

135 FOUCAULT, 2002, p. 56.

136 Idem, p. 44.

assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única (FOUCAULT, p. 58)

O ponto em comum para as analogias, mediando essas relações apresentadas, segundo Foucault, é o homem¹³⁷. O ser humano e suas relações com o mundo enquanto linguagem são o ponto de referência para as criações alegóricas e para a interpretação do mundo nesta mesma chave.

Neste contexto, a alegoria, além de um modo de expressão é também modelo interpretativo que se volta para a cultura e a natureza, buscando similitudes entre as coisas e signos.

Mas a alegoria como interpretação, em sentido mais estrito, deve seu aprimoramento à teologia medieval, que procurava entender os significados de um discurso, como um fragmento relacionado a uma verdade revelada. Os fatos históricos ou pessoas eram pensados como *umbra futurorum*, sombra de coisas futuras¹³⁸. Assim, para um significado atual podia ser encontrada uma prefiguração em uma história mais remota ou uma pósfiguração no futuro¹³⁹.

Os signos, fatos, objetos e pessoas são todos signos interpretáveis no grande livro escrito por deus, que é o mundo. Mas este modelo também parece ser útil para pensar práticas interpretativas dirigidas aos objetos artísticos. Sem um significado único transcendente, que remeta aos mistérios da criação divina, uma outra prática de interpretação alegórica pode ser identificada em comentários sobre artistas e obras, que os dotam de significação simbólica. Alguns exemplos desse tipo de interpretação poderão ser vistos no próximo capítulo, quando trataremos da crítica dirigida a algumas obras do século XIX no Brasil.

Além de uma prática expressiva, a importância alegoria também parece ter estendido seu terreno como modo de interpretação para além da esfera teológica. Um modo de interpretar cujos resquícios podem ser vistos ainda no século XIX.

137 Idem, p 31.

138 HANSEN, 2006, p. 94.

139 “Operada como *hermenêutica* (grego *herméneia*, *herméneuein* = *transporte*, *transferir*, termos traduzidos pelos latinos por *interpretatio*, *interpretare*, “interpretação”, “interpretar”), a alegoria é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*”. HANSEN, 2006, p. 91. Na definição de alegoria do dicionário português de 1875, encontramos um exemplo que remete diretamente à alegoria dos teólogos: “O velho testamento, diz um sábio, é uma alegoria contínua do testamento novo”. RODRIGUES, 1875, p. 30.

O símbolo

Muito distinta é a relação com a alegoria que se dá a partir do neoclassicismo. O símbolo plástico identificado na escultura grega, cultuado por Winckelmann, era compreendido como uma espécie de símbolo que não dissocia forma de significado, visto que a forma é a própria ideia que encarna a matéria e a afasta da brutalidade. Enquanto a alegoria foi identificada ao artificialismo.

Quando pensamos na presença de uma grande vertente idealista na arte, que tem um importante ponto de inflexão no pensamento de Winckelmann, notamos que ela, com frequência, se opôs aos artistas que se ocupavam da imitação servil da natureza¹⁴⁰. Era preciso aprimorá-la segundo os modelos gregos. Em favor da primeira vertente o estudioso alemão argumentou:

Um artista que tiver o espírito habituado a pensar, não o deixará inativo e desocupado quando lhe couber apresentar uma Dafne ou um Apolo, um rapto de Prosérpina ou de Europa, etc. Empenhar-se-á em demonstrar a sua capacidade criadora, pintando as figuras através de imagens, isto é, alegoricamente.

A pintura inclui também assuntos que não são concretos. Esses constituem o seu objetivo mais elevado e os gregos esforçaram-se por chegar a ele, conforme comprovam os tratados de autores antigos. Aristides, pintor que descrevia a alma, foi até capaz, segundo se afirma, de expressar o caráter de um povo inteiro. Pintava os atenienses tais como eram, ao mesmo tempo bondosos e cruéis, levianos e persistentes, valentes e covardes. Se tal representação for possível, somente o será pelos meios da alegoria, através de imagens que expressem idéias gerais.

(...) O pintor, cujo pensamento vai mais longe que a sua palheta, deseja possuir uma bagagem de erudição em que poderia buscar signos expressivos, capazes de tornar sensíveis coisas que não o são. (WINCKELMANN, 1975. p. 66.)

A palavra “imagem” é tomada acima como sinônimo de alegoria, como explicita o autor. Winckelmann admitia a figuração da mitologia grega e a forma alegórica que

¹⁴⁰ Panofsky também nos lembra que a oposição artes às artes também fazia distinção entre os artistas meramente imitativos julgando-os numa posição inferior aos que são guiados por valores superiores, embora estes últimos também não fossem capazes de atingir seus objetivos elevados: “do mesmo modo ele [Platão] opõe, quando se trata das artes plásticas, aos representantes desacreditados da “arte mimética”, que sabem apenas imitar a aparência sensível do mundo dos corpos, aqueles artistas que – na medida em que isso é possível na sua atividade, que se exerce no plano da realidade empírica – procuram em suas obras valorizar a Idéia e cujo trabalho pode servir de “paradigma” ao do legislador”. Muitos filósofos, entre os quais Plotino, tomaram suas considerações contra as artes “miméticas” como uma condenação às artes plásticas em geral. PANOFSKY, Erwin. *Idea*, pp. 7-8.

mais se aproximava da noção de símbolo construída pelas correntes do classicismo, onde supostamente, os significados figurados, e de caráter elevado, quase que emanariam dos próprios objetos. A forma como manifestação de uma essência e não mais a construção arbitrária e habilidosa barroca, por exemplo. Seu foco está sobre as cenas da mitologia e na direta identificação da forma com o significado.

Segundo Winckelmann essa capacidade de tornar visíveis coisas que não o são adviria de uma bagagem de erudição, composta por “signos expressivos”, que, em outras palavras, adviriam da visitação do Antigo, que caracterizaria o pintor de uma qualidade inventiva superior. Mas o alijamento da alegoria entre as formas de invenção ideais, segundo a visão neoclássica, já podia ser sentido na oposição às associações simbólicas consideradas mais arbitrárias, como as do Barroco.

Já para o filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) tal figuração discursiva deveria ser exclusiva à linguagem verbal e estranha ao meio visual. Sustentou posições centradas na pureza dos meios e suas característiscas essenciais, definidoras de cada um deles. A alegoria na pintura dilatava o tempo de contemplação da imagem e de seu significado, dissipando a simultaneidade que, segundo sua concepção, a caracterizaria.

Até certo ponto esta pseudocrítica tem chegado a desencaminhar os próprios artistas. Na poesia tem produzido a mania descritiva, na pintura, o prurido pela alegoria; porque se quer fazer da poesia uma pintura falante, sem saber exatamente o que pode e o que deve pintar, e se quer fazer da pintura uma poesia muda, sem haver refletido antes sobre em que medida esta arte é capaz de expressar conceitos gerais sem apartar-se de sua missão e seus destinos próprios, e sem converter-se em uma forma de escrever arbitrária. (LESSING, 2011, p. 78)

Parte da desconfiança em relação à alegoria visual nesse período se devia à tradição de interpretação deste ornamento segundo as teorias do discurso. O racionalismo iluminista não admitia mais com a mesma tranquilidade a maleabilidade entre os meios ou o seu paralelismo¹⁴¹.

Tiveram curso, ao longo de séculos, muitas mudanças na visão na concepção de alegoria. Na Antiguidade, alegoria e símbolo não foram entendidos como categorias distintas, e sim partes de uma mesma construção. Da reivindicação da absoluta unidade entre forma

141 Mais recentemente o filósofo Georg Lukács (1885-1971) também se levanta em defesa do símbolo romântico, contra a alegoria. Cf *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1965-1967, 4 v, apud HANSEN, p. 219.

e conteúdo, compreendida numa nova concepção de símbolo, advém a separação entre o discurso simbólico e o alegórico. Em favor do primeiro é que se levantou o pensamento estético de fins do século XVIII e da poética romântica.

Para o terreno da alegoria foram transpostas as ideias de convencionalismo, de um carácter sucessivo, um discurso não movido pela necessidade expressiva, mas pelo artificialismo, sobretudo quando se tratou da alegoria na pintura. A concisão e a instantaneidade são o que faltaria à alegoria, segundo pensadores iluministas. A objeção à sua presença na pintura apoia-se também na relação temporal. A alegoria teria a propriedade de alargar o tempo da representação e fazer com que o observador a compreenda de modo sucessivo.

Gombrich nos lembra que os críticos do século XIX “consideravam que as pinturas alegóricas eram uma espécie de pictograma no qual se traduzia de forma muito elaborada uma linguagem conceitual para imagens convencionais”¹⁴². Naquele século, as estéticas românticas, realistas e naturalistas tensionam o entendimento dessa figuração, que já vinha sendo preterida em sua forma visual desde o Iluminismo.

O Romantismo irá preferir a alegoria que não precisasse ser decodificada para ser compreendida. Um bom exemplo desse tipo de significação é *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1798-1863), na qual a personificação da Liberdade pode ser compreendida apenas como uma guerreira guiando a revolução, sentido claramente expresso pela composição. Se essa guerreira é chamada de Liberdade o sentido simbólico claramente se liga ao significado do quadro, ao desejo de liberdade que guia os revoltosos

Relativamente esquecida e parcialmente rejeitada pelas correntes que conquistam o século XIX, realismo e romantismo, a alegoria volta ao interesse dos estudiosos no século XX, com os escritos do filósofo alemão Walter Benjamin como importante intérprete dos sintomas de mal estar que identificava na cultura barroca. Benjamin vê no procedimento um modo de quebrar o imperativismo clássico, expondo as fraturas da civilização num amontoado de signos artificiais, ou como ficou conhecido em seus escritos, num amontado de ruínas.

Benjamin se refere ao conceito de símbolo instaurado pelo romantismo como um

¹⁴² “consideraban que las pinturas alegóricas eran una especie de pictografía en la que se traducían muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales, y por lo tanto las desaprobaban”. GOMBRICH, p, 213.

usurpador que opera pela indissociabilidade entre forma e significação.

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma “ideia” é caracterizada como um “símbolo”. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência. (BENJAMIN, p. 182)

Considerou-se então, no romantismo, manifestação e essência como uma coisa única, sob o estandarte do símbolo, fechando as vistas para as construções que os engendram¹⁴³. No símbolo romântico há uma naturalização dos conceitos que são representados.

Benjamin atentou para a combinação de natureza e história na gênese da expressão alegórica. O estudioso observou que a alegoria transforma objetos em cultura, significação. Ao mesmo tempo torna os atributos humanos signos de uma linguagem, à pretensão de se igualar ao tipo de simbologia encontrado nos hieróglifos egípcios.

Mas no paradoxo da representação alegórica, que consiste em figurar conceitos por meio de corpos e objetos, há o risco de se salientar precisamente a materialidade dos mesmos, como observou Benjamin no caso do drama barroco alemão. Em sua visão a alegoria é expressão do contraditório. Na busca pela representação de ideias o que é ressaltado é a materialidade imanente, na qual se revela o outro da história.

A alegoria foi compreendida tanto como imagem do convencionalismo quanto como instrumento de desencantamento do mito romântico. Nas obras observadas no contexto brasileiro elas parecem vir a serviço da construção de uma visualidade fundadora dos mitos nacionais, mitos ressignificadas a partir daqueles partilhados pela demais nações civilizadas e produtoras dos cânones empregados por tais obras.

143 É interessante lembrar que na cultura barroca de imagens, no caso na *Iconologia* de Ripa, também se fazia distinção entre os caracteres acidentais e os essenciais, ficando a preferência com os últimos.

2.3 Entre tratados e manuais

Entre os tratados e os manuais é uma expressão que serve para ilustrar o lugar ambíguo da alegoria entre o pensamento especulativo sobre sua natureza e sua transformação numa categoria de imagens, delimitada por características visuais e regras de adequação pragmáticas. Entre um polo e outro existem meandros de convivência de ambas atitudes.

Coletâneas de ícones, como a de Ripa, que poderiam servir para o puro deleite do leitor, propõem também uma teorização sobre a construção de imagens de definições de conceitos. Outros textos que se propõem a analisar a natureza da pintura também podem recorrer ao uso de conselhos práticos para sua boa execução, como acontece no tratado da *Pintura* de Leon Batista Alberti (1404-1472).

A estrutura e forma de classificação da *Retórica* serão retomadas por diversos manuais e tratados de pintura ainda durante o Renascimento, e até mesmo no século XIX e em inícios do XX, que muitas vezes nela se ampararam por intermédio de outros compêndios.

Principalmente nos manuais de pintura e/ou de desenho, as ilustrações ganham uma relevância muito maior. No ensaio *O valor crítico da “gravura de tradução”*¹⁴⁴, Giulio Carlo Argan apresenta a estampa como uma forma de construção visual não autônoma. O foco de sua análise está na gravura enquanto visualidade atrelada à produção pictórica. O caráter de tradução e comentário crítico é reforçado nessas imagens, caráter que no seicentos era revestido de novidade. No entanto, ao longo do livro *Imagem e Persuasão* é possível apreender outro aspecto de novidade que cerca o desenvolvimento da imagem gravada e reproduzida: a maleabilidade e adaptabilidade desse tipo de criação. Discorrendo sobre os princípios que passam a nortear a produção pictórica no Barroco, Argan afirma:

O princípio *ut pictura poësis* implica a superação do princípio clássico da identidade entre a estrutura da ideação artística e a estrutura da técnica correlata. Se a ideação é a mesma para o poeta e para o artista figurativo, mas as técnicas são obviamente diferentes, o conceito de forma como representação da realidade entra em crise: a técnica pode até continuar sendo um processo de imitação, mas a imitação é imitação da ideia, e não mais da natureza. (ARGAN, 2004, p. 22)

¹⁴⁴ARGAN, *Imagem e Persuasão*.

Esta estética volta-se fortemente para a ideia, abandonando a organicidade do símbolo plástico classicista. Tal intersecção pode ser percebida no campo da emblemática que floresce na cultura barroca, impulsionada pelo emprego da prensa de tipos móveis, que possibilitava a impressão simultânea de texto e imagem. Esses aspectos abrem campo para a existência das gravuras no cerne de um novo produto editorial, os livros de emblemas. Um profícuo diálogo entre imagens é travado por inúmeras publicações que se dedicam a esse tipo de invenção¹⁴⁵.

As publicações editadas por Aldo Manuzio (ca. 1449-1515), considerado inventor do livro moderno e do conceito mesmo de editoria, revelam a ânsia de seu tempo por redescobrir a antiguidade clássica. Contribuíram duplamente com a redescoberta dos antigos, com a reedição de textos clássicos e com um novo sentido na decoração de seus livros, que entravam nas casas burguesas e motivavam novos temas para a pintura, sobretudo a mitológica. Deram novo vigor ao colecionismo interessado em esculturas e moedas antigas, propiciando o florescimento de uma cultura antiquaria.

Não é à toa que os livros de emblemas se proliferam na Itália, onde haviam fragmentos da antiguidade para serem recolhidos. Os manuscritos ilustrados funcionaram como lugar da transmissão da cultura greco-latina, que se percebe tanto na retomada do gosto pelas grotescas, quanto na proliferação de decorações classicizantes, também à maneira antiga:

Nos mesmos códices fez-se amplo uso de cenas dos mitos, da figura à antiga, do tema do triunfo e de toda a uma variada e eficaz imagerie antiquária, como sátiros e cupidos que aparecem nos frisos marginais os brasões dos proprietários. (MANUZIO, p. 92)¹⁴⁶

Entre os livros editados por Manuzio está a primeira edição moderna da *Hieroglyphica* (1505), atribuída a Horapollon, que teria revelado os segredos da escrita egípcia. A publicação acende o interesse pela linguagem simbólica, pela busca de uma escrita que pudesse ser exclusivamente visual.

A edição consultada da *Hieroglyphica*, de 1556, de Pietro Valeriano, inspirada na

145 Antes de Ripa, Andrea Alciato, advogado de Milão, inaugurava esse gênero literário em 1531 com o *Emblematum liber*. Suas fontes foram antologias gregas e latinas, assim como imagens de sua própria criação. No Brasil também merece destaque o livro de Andrea Alciato, pelas diversas edições que podem ser encontradas, trazidas pelas instituições eclesiásticas. Muitos outros livros de imagens circulavam no período em que Ripa escrevia, tais como o dicionário de mitologia *Le Imagini Degli Dei degli Antichi* de 1556, de Vincenzo Cartari (b. ca. 1500) e a *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano (1477-1558).

146 “Negli stessi codici si fece ampio uso di scene tratte dai miti, della figura all’antica, del tema del trionfo e di tutta una variata ed efficace *imagerie* antiquaria, come satiri ed eroti che appaiono nei fregi marginali assieme agli stemmi dei proprietari”. MANUZIO, p. 92.

publicação de Manuzio, é acompanhada por estampas protagonizadas por animais. O texto apresenta-se como a tradução de um manuscrito egípcio perdido. Discorria sobre diversos animais africanos e objetos, buscando sua significação e visualidade na cultura egípcia, propondo símbolos com tais elementos, de acordo com as características observadas em cada um. Livros como este foram replicados, e almejavam se comparar a uma linguagem hieroglífica. Florescendo o gosto pelos artefatos e textos herméticos, que poderiam ser a chave para significados ocultos, dando continuidade a um impulso já dedicado aos bestiários e lapidários.¹⁴⁷

A alegoria, essa suposta categoria ou gênero de criação, guarda traços marcantes da própria técnica que a difundiu. A gravura encontra nesses livros ilustrados um meio de criação particular, independente das funções de tradução e reprodução de obras, e ao mesmo tempo em diálogo profundo com outras linguagens. Se as gravuras que representam alegorias podem ser entendidas como meios ou fontes de inspiração para a produção de outras obras, de estatuto mais elevado, são também o suporte final para a veiculação de imagens destinadas ao deleite intelectual, em que os conceitos se encontram no mesmo nível das imagens, num estado nascedouro do processo de invenção.

Diferentemente da pintura mural e da pintura de cavalete, que tendem a abrir-se para o mundo, fazendo frente a ele, inserindo o observador fisicamente e ampliando seus horizontes, a imagem impressa se apresenta frequentemente como uma espécie de microcosmo, um mundo paralelo ao qual somos convidados a mergulhar individualmente, sem transportar a fisicalidade de nosso espaço real. Neste sentido, as imagens alegóricas em estampas parecem nos transportar para um mundo ainda mais distante, mais imaterial, no qual os conceitos tomam corpo.

O pintor português José da Cunha Taborda (1766-1836), em 1815, publica seu livro sobre as *Regras da Arte da Pintura* (1815), no qual afirma, no parágrafo introdutório, o propósito de sua obra em tratar da mais nobre espécie de pintura, aquela que tem por objetivo instruir e deleitar e que tem semelhança com a poesia, em clara sintonia com os preceitos da *ut pictura poesis*:

147 “Chamemos hermenêutica ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido”; “chamemos semiologia ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as lei de seu encadeamento: o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude.” FOUCAULT, p. 40.

Os Poetas deverão ser (digamos assim) a máquina elétrica, que excite o Pintor, e o seu fogo animado poderá muito bem fecundar a sua imaginação. Homero, Virgílio, Dante, Milton, Spencer, etc., e sobre tudo a Escritura Santa poderão subministrar objetos os mais sublimes. (TABORDA, 1815, p. 2)

Assim incentiva a aproximação das artes visuais à literatura, como fonte de inspiração, mas também como fonte de referências para o desenvolvimento de uma prática de apreciação das belas artes: “Também os afeiçoados a esta bela Arte não deverão omitir a leitura deles, para que possam julgar melhor da bondade, e do merecimento da *Invenção*.”

O primeiro aspecto da pintura de que trata é a invenção, sobre a qual afirma que “a *Invenção*, diz José Reinolds¹⁴⁸ nos seus Discursos da Arte do Desenho, *não é outra coisa mais que uma combinação diversa de imagens, que com o tempo se recolhem, e depositam na memória*.”¹⁴⁹ Numa sentença consonante com as ideias de Ripa sobre a imagem alegórica, que para o italiano seriam advindas de objetos retirados da memória.

Faz a seguir a distinção entre a invenção histórica e a alegórica, ponto que nos interessa em particular, seguindo preceitos não nomeados claramente, mas oriundos das artes retóricas: “Se a *Invenção* for de um fato histórico, sagrado, ou profano, o Pintor não poderá acrescentar de sua idea, senão aquilo que parecer provável”. Para um fato histórico deverá permanecer no terreno da verossimilhança, mas:

“Se o assunto do quadro for alegórico, dever-se-á dar às figuras aqueles caracteres já conhecidos, e autorizados; e não recorrer às frias imagens das Estampas, ou à *Iconologia* de Ripa. Quanto melhor ilustrará a mente do Pintor o estro bizarro de hum Vicenti Monti, e os eruditos pensamentos de Ennio Visconti! Sabemos de Proclo, que quando Fídias quis representar o seu Jove, copiou somente a imagem exprimida em Homero. A amizade de Annibal Caro enriqueceu de elevados assumptos o pincel dos Zuccaros; e o saber de Castiglione abriu ao gênio de Rafael uma ampla estrada para subir àquela perfeição, a que o chamava a natureza. (TABORDA, 1815, pp. 2-3)

A reprovação ao uso de estampas ou da *Iconologia* denuncia o quanto essa prática deveria ser comum nos tempos de Taborda. Posicionando-se num sentido mais idealista, o pintor incita os artistas a se apegarem à inspiração oferecida pela literatura.

148 Taborda refere-se ao pintor inglês Joshua Reynolds (1723-1740), conhecido por sua ampla produção retratística.

149 TABORDA, 1815, p. 2.

Os caracteres conhecidos e autorizados, recomendados por Taborda são compostos por lugares comuns da linguagem que alguns retores chamam de *consuetudo*, em latim, “o uso concordante que os cultos fazem da linguagem”¹⁵⁰ ou customização.

Taborda, pautado por uma noção de conveniência, ou *decorum*, rejeita figurações que tendem ao absurdo, mas desaconselha também o amparo nas imagens convencionais das estampas. Como pintor atento às concepções neoclássicas ele parece se aproximar do tipo de simbologia transparente definido por essa estética¹⁵¹.

A biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), segundo manuscrito rubricado pelo pintor e então diretor da AIBA Félix-Émile Taunay (1795-1881), contava com 83 títulos, por volta de 1850. Em 1859 Porto-Alegre dou mais 23 volumes, quando parte para a Europa¹⁵² Muitos desses livros eram em línguas estrangeiras e o próprio Taunay se dedicou a traduzir trechos de alguns livros. Entre suas traduções consta uma coletânea de autores chamada *Epítome de anatomia relativo às belas-artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos alunos da Imperial Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro*. Consta de textos de Roger de Piles (1635-1709), estudos sobre a fisiologia das paixões de Charles Le Brun (1619-1690); textos de Aubin Louis Millin de Grandmaison (1759-1818) sobre proporções, e um manual do *graveur entaille douce*, de Gérard Audran (1640-1703)¹⁵³.

No acervo didático do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – que pertenceu à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) – encontram-se estudos de paixões, onde cada *pathos* é decodificado em esquemas de construção a fim de oferecer ao aprendiz método e lugares comuns para representação da expressão humana. Tais estudos circulavam em volumes com intuito didático

150 LAUSBERG, 1976, p. 21.

151 Pensando no caso de Pedro Américo, é possível que o pintor considerasse suas figurações alegóricas como muitos próximas de um símbolo natural, ao menos de uma natureza artística, apoiado pela ideia de símbolo natural que o Neoclassicismo identificou na escultura grega. E não como imagens convencionais como tendemos a vê-las hoje em dia.

152 GOMES JR, Guilherme Simões “biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”. In: Novos Estudos, 8 jul 2008, p. 160.

153 Entre os livros da Academia Imperial de Belas Artes constavam, entre outros: *Dictionnaire des beaux-arts* (1806) de Aubin Louis Millin de Grandmaison; *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, (1683) de Audran; de Winckelmann constavam *Monumenti antichi inediti*, *Histoire de l'art chez les Anciens* (3 volumes), *Remarques sur l'architecture des Anciens*, *Recueil des différentes pièces sur l'art*. Muitos títulos de Quatremère de Quincy, entre os quais *Histoire de l'art chez les Anciens* (três volumes); *Remarques sur l'architecture des Anciens*; *Recueil des différentes pièces sur l'art*.

e mesmo para o mero deleite do observador. No Museu existem estudos desta natureza, ainda acompanhados dos esboços iniciais dos estudantes. Entendia-se a utilidade desses esquemas ao pintor histórico para o auxílio da caracterização das ações. Já que para a ação colérica, por exemplo, se fazia necessário por em ação o homem colérico. O sentimento expresso torna-se um tipo, uma imagem chave para a compreensão de determinado significado.

Circulam também no Novo Mundo, desde o período colonial até o II Império no Brasil, as chamadas retóricas das paixões e manuais de desenho e pintura. Uma das mais influentes dessas edições foi composta por Charles Le Brun (Paris 1619-1690), primeiro pintor de Luís XIV e diretor da Academia Real de Pintura e Escultura da França. Seus desenhos foram gravados e reproduzidos em muitas edições ampliadas e sua conferência sobre as expressões tornou-se obra de referência para o estudo da prática artística¹⁵⁴. Alguns desses volumes foram organizados à maneira das iconologias, onde as paixões são apresentadas em ordem alfabética e acompanhadas por pequenas descrições de suas características.

Os manuais e tratados eram comuns desde o início da imprensa, florescendo entre os séculos XVII e XVIII, variando entre a teorização normativa e o incentivo direto à prática. O pesquisador Renato Palumbo observa que a partir do século XIX os manuais de desenho passam a se apresentar quase que como substitutos dos próprios mestres, anteriormente considerados indispensáveis pelos tratadistas mais preocupados com os fundamentos teóricos da arte. Também passam exacerbar cada vez mais a facilidade do método¹⁵⁵. A antiga construção da noção de gênio, como aquele dotado de talento inato, cede espaço, ou convive, com uma concepção de artista que aprende seu ofício por meio do estudo diligente.

Um manual ao qual Victor Meirelles teve acesso foi escrito pelo artista escocês John Burnet (ca.1781-1868). *A Treatise on Painting in Four Parts* pertenceu à biblioteca do artista e possui anotações atribuídas a ele¹⁵⁶. O manual visava justamente oferecer informações práticas sobre composição, cor, luz e sombra e outros elementos da pintura. A ênfase deste manual, como a de muitos outros, recai sobre a composição de pinturas históricas e o modo adequado de representá-las visualmente. Vemos nesse manual, resquícios das preceptivas já

154 LE BRUN, Charles (1619-1690). *Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière*, 1698. Disponível em [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France).

155 Palumbo também atribui ao Iluminismo e por conseguinte ao neoclassicismo o apreço pelo racionalismo no desenho. Tal racionalismo teria sido propalado por manuais de desenho com intuito didático, sob a crença no dever da difusão do conhecimento.

156 Hoje, o livro pertence ao acervo do Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, Santa Catarina.

na escolha do objeto principal de estudo do pintor. No entanto, sua tentativa de teorização já estava mesclada com a necessidade pragmática de oferecer orientações práticas para artistas e aspirantes. Algumas recomendações são generalizadas para qualquer tipo de composição, como a clareza: “To secure a good general form in composition ... denique sit quod vis, simplex duntaxat et unum”¹⁵⁷. A citação faz referência ao primeiro princípio da composição em Horácio que afirma que a unidade de ação não é suficiente, a simplicidade deve acompanhar toda fábula.

O estudo que era facilitado por manuais como os que o pintor paisagista e litógrafo José Pinto Vedras solicita ao Presidente da Província de São Paulo para suas aulas de pintura e desenho: “*Princípios do Desenho* de Poussin e de Blomert, as estampas de Julien com modelos de cabeças, braços, mãos e pés, e os tratados de arquitetura de Vignola e Pozzo, além de gessos clássicos para cópia”¹⁵⁸. A atuação de Vedras exemplifica a busca por princípios classicistas como modelos, ou derivados dessa tradição, e o uso abundante das estampas oriundas da Academia Julian que pode ser percebido em nosso meio¹⁵⁹.

Um manual que utiliza resquícios de preceptivas retóricas foi escrito no Brasil no início do século XX. Em seu tempo de estudante, o pintor de origem espanhola, Modesto Brocos (1852-1936), que fora aluno do pintor Victor Meirelles, estando na Europa, topa com o exemplar de alguma retórica:

(...) deparei com uma velha retórica. Examinando-a, vi que as regras que estabelecia para o discurso eram aplicáveis à pintura. Fiquei verdadeiramente surpreso de ver que até ali nenhum escritor tivesse lembrado de fazer um livro sobre matéria tão necessária. Assaltou-me, porém, a ideia de que um escritor, por bom que fosse, não podia acometer aquele trabalho, não sendo do ofício.” (BROCOS, 1933, p. 6)

Brocos reconhece naquela retórica, da qual não menciona a autoria, os preceitos que embasavam seu aprendizado em pintura, embora este aprendizado possa não ter sido acompanhado de um arcabouço teórico, como deduzimos de seu relato, normativas discursivas eram conhecidas de sua prática pictórica e do ensino acadêmico que partilhava.

157 BURNET, p. 2.

158 PALUMBO, p. 7.

159 A Academia Julian foi uma importante instituição na formação dos artistas brasileiros em pensionato na Europa, a partir de sua fundação em 1868.

Inspirado por essa descoberta, publica um volume intitulado *Retórica dos Pintores* em 1933, no qual persistem sinais da presença de uma interpretação de preceptivas oriundas de teorias discursivas. Empreende a tarefa de adequação de suas normas aos interesses da pintura. Na introdução, menciona a escassez de materiais teóricos sobre a construção de um quadro, no momento em que escrevia. Desta constatação, sugere que a importância dessas doutrinas, outrora consideradas a “coluna vertebral do discurso”, teria diminuído em seus dias¹⁶⁰.

Propõe desde o início analogias entre o discurso visual e o verbal como o incentivo ao leitor à contemplação de equiparações entre obras arquitetônicas e os grandes textos épicos da tradição greco-latina. A antiguidade clássica é mais uma vez incensada como berço das artes. Brocos afirma que o objetivo de seu trabalho é atender uma necessidade humana de todos os tempos de “exteriorizar suas ideias da maneira mais digna, com o fim de aperfeiçoar a existência”. Menciona as cinco partes do discurso que seriam descritas pela maioria dos retóres modernos e a seguir as detalha:

Na Retórica do pintor entram todos estes tratados: a *invenção* corresponde ao pensamento ou ideia nova que represente o quadro; a *disposição* é a maneira de distribuir e colocar os personagens e que o assunto esteja bem composto; a *elocução* refere-se à boa execução do quadro, que, na plástica, a habilidade do pincel e o colorido vai de acordo com o assunto; a *pronúncia* corresponde à maneira de desenhar as figuras e demais objetos que entrem no assunto e que se achem não só bem desenhados como bem proporcionadas e corretas de forma; e o *fundo* poderemos substituir pelo sentimento que se destaque da obra, todo em si subjetivo e que nos emociona internamente, sendo esta emoção a qualidade superior a todas as outras. E de todas as qualidades acima expressadas, quando bem executadas e harmoniosamente compostas, resultará o estilo. (BROCOS, 1933, p. 10)

Apesar de se basear em uma teoria do discurso para a produção de seu livro sobre pintura, Brocos identifica diferenças entre essas linguagens. Acerca da natureza da beleza:

Alguns fazem constituir a beleza na *verdade*, no *bem* e no *justo*, e nestas três qualidades reunidas fazem constituir este estado de perfeição. Mas estas três qualidades servem só para a obra literária, porquanto a obra do artista deverá ter outra qualidade, que é a de representar a beleza única, ou seja, a estética, que equivalerá à beleza da linguagem na

160 Segundo o estudioso Luiz Armando Bagolin, a *Retórica dos Pintores*, de Brocos, não é exatamente uma retórica nos moldes das antigas doutrinas, “compõem-se antes como um manual – a exemplo de outros que circularam na Academia Imperial (e Escola Nacional) de Belas Artes do Rio de Janeiro – sobre a execução da pintura com exemplos recolhidos em algumas preceptivas nos restos daquela academia e de outras operantes ainda no início do século XX...” BAGOLIN, Luiz A. *Modesta Retórica*. Artigo não publicado, p. 2. Apud: ANDRADE, Fabricio Reiner de. Ettore Ximenes: monumentos e encomendas (1855-1926). Dissertação de mestrado. São Paulo: IEB-USP, p. 32.

obra literária (BROCOS, 1933, p. 22)

Na afirmação acima, Brocos se desfaz do preceito estético, adaptado à pintura pela tradição da *ut pictura poiesis*, de que a pintura deveria também se basear nos conceitos de bem e de justo, cumprindo ao lado da literatura a função de instruir. A seu ver o assunto nos discursos: “Deverá reunir os preceitos que Quintiliano – segundo os retores – atribui à oratória: instruir, agradar e comover; isto no tocante à literatura, porque em arte se poderá agradar e comover, oprém [sic] nunca instruir!” (Idem, p. 12).

Mas quanto ao caráter de instrução, faz uma ressalva a algumas produções contemporâneas: “devemos concordar que hoje as ilustrações que se intercalam nos livros, sejam ou não didáticos, com a facilidade da gravura química, tornaram-se um instrumento de instrução, pois a apresentação de uma figura num livro fala mais claro do que uma longa descrição” (BROCOS, p. 12)

O volume é dedicado a todo o processo de produção de uma pintura, desde a concepção da ideia a ser pintada, sua disposição no quadro e os meios materiais para fazê-la, como características das diversas técnicas. Passa ainda por noções de fisiologia da visão, história da arte. Discorre sobre conceitos chave para a teoria da arte, como o *belo* e a definição de estética. Na caracterização dos diversos gêneros de pintura, Brocos menciona a alegoria numa definição que evidencia a pluralidade de funções com as quais era considerada:

É muito usada nas capas dos jornais ilustrados e sobretudo nos tetos das habitações, onde dá alegria com suas cores brilhantes de desenhos expressivos e agradáveis à vista. Esta pintura entra mais na arte decorativa e por sua natureza não pode deixar de o ser, porquanto, sendo a pintura alegórica uma ficção, os seus personagens nunca existiram na realidade e permite ao pintor uma larga margem para desenvolver a sua fantasia.

A pintura alegórica não tem limites: o pintor pode servir-se dela para mostrar onde pode chegar a sua imaginação criadora e original. (BROCOS, p. 130)

Brocos descreve a alegoria no capítulo “Conselhos sobre as diversas condições da pintura”, no qual enumera e analisa os diversos modos sob os quais a pintura pode se manifestar, os quais foram, nesta ordem: pintura histórica, retrato, pintura religiosa, pintura mural, alegoria, ilustração. Vemos uma divisão que não distingue todos os gêneros pictóricos, e que, a princípio, parece mesclar temática e suporte para a eleição dessas “diversas condições”.

Talvez quisesse o pintor com essas distinções definir os *modos* principais de criação,

menos preocupado com uma categorização por temas e suportes, e sim com a *tonalidade* de cada um deles. A invenção histórica, que se diferencia da descrição dos objetos e corpos no retrato, natureza-morta, paisagem; a pintura religiosa, baseada nos textos sacros, que deveria ser tratada com maior sobriedade; a pintura mural, que requer o diálogo com o espaço, com o cromatismo já presente na arquitetura; a alegoria, que define como uma ficção, ou seja, sem limites para a criação; e a ilustração, que dialoga com textos, os descrevem, nesta categoria, Brocos inclui a fotografia.

Tais manuais ajudavam a promover o culto ao Antigo, e ao classicismo que nele se espelha, por meio da prática da citação, por exemplo. O próprio título *Iconologia*, como coletânea de ícones guarda familiaridade com essa prática, e o autor define como sua matéria a memória recolhida dos antigos.

A repetição iconográfica é incentivada pela prática da emulação, que por sua vez reforça a autoridade dos mestres. A prática alegórica atende a um apelo do passado.

As práticas da citação e cópia com fins de estudo são uma das instituições do ensino acadêmico, desenvolvida em grande medida por meio de estampas e gessos baseados na estatúaria antiga. Um meio de difusão dessas imagens exemplares da maior importância, sobretudo num sistema periférico como o brasileiro no século XIX.

Uma das fontes a difundir algumas premissas classicistas no meio brasileiro, foi o processo de introdução do ensino erudito. O sistema de ensino artístico no Brasil até meados do século XIX foi erigido segundo premissas teóricas estruturadas em torno da pintura de história, assim como ocorreu com as academias europeias que lhe serviram de modelo. É o que se nota nos estatutos que estruturam a Academia Imperial de Belas Artes - AIBA e seus instrumentos didáticos.

No projeto para a Academia apresentado por Joachim Lebreton (1760-1819), em carta ao Conde da Barca, o intelectual francês, que havia sido primeiro-secretário do *Institute de France*, propõe a criação de uma instituição que atuaria fundamentalmente na propagação do desenho no campo das Belas Artes e dos Ofícios. Apresentando o futuro quadro docente, reforça a importância de não haver “qualquer professor medíocre ou não clássico”¹⁶¹ para o

161 LEBRETON, Joachim. *Memória do Cavaleiro Joachim LeBreton para o estabelecimento da Escola de*

bem, segundo ele, do fortalecimento desse sistema de ensino.

A seguir apresenta alguns princípios das belas artes. Segundo Lebreton, a linguagem pictórica se dividiria em duas categorias principais, a pintura histórica ou o “grande gênero”, e a pintura de gênero, que incluiria a paisagem, cenas familiares etc. Defende essa hierarquia como fundamental para a organização do sistema de ensino.

Apesar de reconhecer uma vocação latente à pintura de gênero no Brasil, dada sua configuração histórico-geográfica, em se tratando de ensino artístico observa que seria preciso considerar seus princípios elementares, para que “todos os ramos saiam do tronco, que é o gênero histórico”, reivindicando para essa para reforçar essa afirmação, a prática de ensino tradicional às grandes academias europeias.

Recomendava assim o início da aprendizagem pelos elementos da pintura histórica. Seu sistema centra-se no estudo da figura humana, e estaria comprometido com o desenho de “figuras acadêmicas”, “figuras segundo moldagens do antigo” ou segundo “modelo vivo”. Na arquitetura, onde se previa o ensino teórico, este deveria ser baseado no estudo dos monumentos antigos e modernos.

Recomenda ainda que a admissão dos novos professores deveria se dar mediante o exame de “obras de ordem clássica” a serem apresentadas pelo candidato a professor, e que pudessem assegurar sua competência no ensino rigoroso dos fundamentos da pintura. O ensino do desenho seria a base desses fundamentos.

No projeto é reforçada a importância da emulação¹⁶² e do contato do aluno com modelos clássicos por meio de estampas e moldes. O desenho de ornato, aos cuidados do professor de arquitetura, também era previsto para o ensino na instituição, com o objetivo de aplicação na indústria e também de complementação da formação erudita.

Lebreton encaminha seu projeto ao Conde da Barca, um representante do governo imperial, e talvez por isso, ao mesmo tempo em que reforça elogiosamente o caráter instruído e a sensibilidade elevada do conde para os assuntos da arte, esforça-se por demonstrar todas

Belas Artes, no Rio de Janeiro. p. 3.

162 Tomando exemplo na retórica literária, influenciando a prática da emulação há o peso da “auctoritas” “el uso que han hecho del lenguaje autores de nota”. Pero preferentemente hemos de utilizar aquellas formas (palabras, etc.) que por obra de los autores reconocidos han entrado en el uso corriente y general de la lengua (consuetudo; v. § 469):” LAUSBERG, p. 20.

as possibilidades de execução, enfatizando a acessibilidade financeira das mesmas.

Recomendou que o desenho e os gêneros pictóricos norteassem o ensino, e que a produção desses artistas, que seriam empregados no projeto, se voltasse para os interesses do Rei e para a história nacional.

O sistema de ensino na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) ganha maior solidez a partir das atuações de Félix Émile Taunay e Manoel de Araújo Porto Alegre, que dirigem a instituição entre 1834 e 1854, o primeiro, e, entre 1854 e 1857, o segundo, período em que algumas bases tradicionais do sistema de ensino acadêmico passam a ser cada vez mais questionadas no contexto europeu, sobretudo francês¹⁶³, muitas dessas mudanças põem em xeque o estatuto da pintura de história.

Em fins do século XIX, no campo discursivo geral, ganha espaço uma nova forma de encarar a história e de escrevê-la, uma forma que prioriza os aspectos factuais e os documentos que os registram, no lugar de uma linguagem permeada por funções representacionais e convencionais.

Há uma sensível mudança no entendimento dos elementos retóricos na pintura oitocentista. A valorização anterior desses elementos na pintura coincidiu com a retomada do interesse pela retórica clássica e com a existência de formas de discursos históricos ainda ligados à crônica e a outros gêneros, mais literários que científicos a partir dos seiscentos.

Mas resquícios desses elementos retóricos sobrevivem em detalhes de obras, na linguagem que nomeia aspectos da pintura e de seus processos de produção no século XIX. Sobrevive também na crítica de arte, no modo de interpretar as obras e ornamentar os discursos analíticos. Os comentários de Porto-Alegre sobre obras contemporâneas recorrem a procedimentos como estes, analogias e lugares comuns da cultura classicista, que podemos observar em sua exortação à construção do Monumento a D. Pedro I.

163 Ver texto de Pedro Américo “La réforme de l’École des Beaux-Arts et l’opposition” (1863).

Louis Rochet. *Estátua Equestre de D. Pedro I*. 1862 (inauguração), bronze e granito. Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.

Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1872. Terracota, 192 x 75 x 31cm. MNBA, RJ

2.4 Entre gêneros

A ambiguidade presente na tentativa de definição da alegoria no meio visual faz percebê-la entre diferentes gêneros, partilhando com estes algumas preceptivas. Este item pretende identificar algumas das relações que a representação alegórica na pintura brasileira estabeleceu com os gêneros pictóricos.

Ao comparar a execução de dois famosos monumentos, Manuel de Araújo Porto-Alegre afirma em 1854:

O pensamento de Falconet em colocar Pedro o Grande sobre um rochedo inteiro de granito, nobilita e engrandece muito mais o fundador da potência russiana do que aquele de situar Napoleão sobre a coluna da praça Vendome; há originalidade no primeiro pensamento, e uma cópia servil no segundo. Napoleão é como que uma acroteria¹⁶⁴, um remate, uma parte do monumento, e Pedro o Grande está como a representação de uma ideia dominando a matéria bruta. (PORTO-ALEGRE, p. 285)

As qualidades que Porto Alegre espera da escultura são em muitos pontos consonantes com as características que observamos entre as tradicionalmente recomendadas à alegoria. Como clareza, compreensão da ideia principal, à qual as demais devem se subordinar, características proporcionadas pelo devido contraste e disposição das partes.

Explicitando as exigências iconográficas que se colocam à altura de um monumento dedicado ao fundador do império, o artista expõe ao mesmo tempo os critérios para a escolha do momento a ser representado. Comenta a proposta apresentada em 1826 pelo arquiteto Grandjean de Montigny, que representa o herói com o manto imperial, coroa, cetro, sobre um cavalo em atitude de campear:

Não concordamos com o pensamento do mestre no trajar do imperador, nem no movimento do cavalo, apesar de que o todo da composição contenha tanto de perfil como de face uma bela linha no seu contorno geral. Um cavalo marchando sobre um pedestal causa uma desagradável sensação, porque, além de parecer precipitar-se pelo pedestal abaixo, toma maior vulto na ação e ganha sobre a imobilidade do cavaleiro, que lhe fica secundário no pensamento. As obras de arte requerem a representação de um momento supremo, cuja escolha é difícilima, mas que neste caso é óbvia, que seria um crime abandoná-la.

¹⁶⁴ Akroterion, no singular, ornamento arquitetônico que se costumava colocar no topo de frontões nos templos gregos. Pode se referir ao pedestal de um pequeno elemento escultórico ou à própria escultura que se situa sobre ele.

Para bem se compenetrar do efeito que deve fazer um monumento desta espécie, é preciso ser brasileiro, sentir no fundo do coração uma coisa que não pode sentir qualquer, isto é, o que significa aquela memória, o que foi e o que é a Independência. (PORTO-ALEGRE, pp. 288-289)

Entre as preceptivas dirigidas à representação de monumentos históricos na estatuária está a escolha de um “momento fecundo”, assim como na pintura:

O nosso pensamento é outro. O herói, caminhando pela estrada de S. Paulo, pára o seu cavalo no regato do Ipiranga, e proclama a Independência do Brasil.

O momento escolhido é o mais feliz e o mais natural: o cavalo se estaca, obedecendo ao homem, e o homem fala, obra, e dá ao mundo mais um império; o contraste da retração do ginete com o da espontaneidade do herói sobreleva este e dá o vulto necessário à ação na consumação de um fato... (PORTO-ALEGRE, p. 289)

Pela análise da significação do monumento a D. Pedro I, escrita por Araújo Porto Alegre é possível perceber a estreita relação entre a composição de monumentos e a composição alegórica. Mas a escultura, mesmo que com apelo histórico, é obrigada a operar uma síntese diferente da pintura de história, sobretudo quanto ao aspecto espacial, até mesmo por questões materiais. Não é possível representar todos os detalhes da cena ou do momento escolhido entre os episódios da proclamação da independência, por exemplo. É preciso operar uma síntese ainda mais incisiva do que aquela comumente exigida aos quadros históricos neoclássicos. Associação dos elementos se dá pelo significado e não pelos dados acidentais relacionados ao lugar e tempo.

Este é também o tema da pintura que Pedro Américo realizará décadas depois para o edifício monumental erigido em comemoração ao primeiro centenário da Independência do Brasil, hoje conhecido como Museu do Ipiranga ou Museu Paulista. Na notícia explicativa que publica por ocasião da primeira exposição do quadro *Independência ou Morte!* em Florença, em 1888, o artista discorre sobre o trabalho de conciliação entre a necessidade de descrever realisticamente o acontecimento histórico e o trabalho de adequar as circunstâncias deste episódio aos modos de expressão convenientes à pintura de história. O momento escolhido é semelhante ao descrito anteriormente por Porto Alegre. Mas, diferentemente da

escultura aludida, ou das obras alegóricas de Américo, há em *Independência ou Morte!* uma maior necessidade descritiva, era preciso, para configurar-se como uma pintura histórica, representar o herói e seus interlocutores, na forma de personagens secundários no ambiente mesmo de sua ação. Entre as estratégias de adequação ao caráter elevado do tema, Américo cita a escolha do uniforme da guarda, a adaptação da topografia do terreno onde teria ocorrido a proclamação à necessidade de posicionar em destaque a figura de d. Pedro. O desapego à fisionomia dos representados para conferir-lhes a altivez dos antigos soldados europeus. Nos temas alegóricos a concessão ao realismo do tema representa foi realizada à critério do pintor, como o permitia o gênero alegórico.

Mais próxima da visualidade permitida às alegorias, na versão concluída do *Monumento a D. Pedro I*, a aglutinação dos elementos se dá como um grande trabalho de ourivesaria. Os elementos simbólicos da base embora tenham por meta uma representação naturalista dos índios, são arranjados em conformidade com o espaço disponível, que por sua vez é calculado com base na altura do observador e no efeito que se desejava causar.

O arranjo dos elementos simbólicos da base é composto pela repetição e reiteração de um significado semelhante, porém distinto: alegorias dos rios nacionais. Os significados são selecionados e dispostos de modo a ornar a superfície. Assim o pórtico é circundado por brasões que representam cada uma das províncias do império, dispostos a espaçamentos regulares. São escolhas compositivas baseadas no efeito visual pretendido e não por critérios de verossimilhança naturalista.

No gesto de D. Pedro I temos o elemento mais próximo do significado literal, destacado de todos os demais elementos: a mão que sustenta o decreto da independência faz “falar” a escultura.

A escultura no Brasil, informada pela escultura classicista e barroca, empreende o trabalho de figuração emblemática da nação, seguindo muitas vezes modelos tradicionais de representação adaptados a simbologias locais.

Da comparação entre as necessidades expressivas e respectivas convenções relativas à escultura, à alegoria e à pintura histórica é possível perceber as escolhas formais consideradas convenientes às obras alegóricas. O caráter abstrato que percebemos identificado à alegoria, é, por sua vez, adequado a compor por meio aglomerações não narrativas, como arranjos

decorativos por exemplo, ou por cenas em que as figuras em interação tragam a distante aura “antiga” das esculturas greco-romanas¹⁶⁵.

A pintura de história, por outro lado, se vê impelida a presentificar a ação a ser representada, trazendo os heróis e circunstâncias tempo-espaciais da ação.

O gesto convencional

O gesto convencional não é peculiaridade da imagem alegórica, a grande pintura histórica muitas vezes também foi composta como uma insígnia, uma chave, uma forma reconhecida de demonstrar determinado conteúdo; assim também são as cenas de temática tradicionais, pois muitas vezes se baseiam em textos ou convenções. Acabam por propor fórmulas visuais, iconografias que se repetem. As pinturas cujos temas são representações trazem igualmente composições convencionais, basta lembrarmos o exemplo da *Primeira missa no Brasil* de Victor Meirelles, em que a ação principal é extraída do ritual católico, possuindo suas próprias convenções visuais e gestuais.

Os velhos gêneros pictóricos também são cambiáveis entre si, resultando em representações que fazem conviver ações dramáticas, descritivas e simbólicas, significações figuradas e diretas. Mas, a despeito dessas hibridações, o que nos interessa aqui é mapear um imaginário que parece perdurar ainda no século XIX sobre as características “emblemáticas” da alegoria, os sutis elementos e arranjos que justificavam sua distinção.

Em termos de composição percebe-se na produção comentada a tendência a compreender as personificações como figuras isoladas. Ainda que estejam em interação, esta interação é por vezes decorativa, um trabalho de arranjo.

Em *Pax et Concordia*, vemos uma composição que se dá por uma espécie de aliteração, em que as figuras se sucedem numa reiteração do significado geral. O artista põe em interação uma grande quantidade de figuras, tal como recomendado à pintura histórica, mas sem a ação histórica, como num bailado, uma cena coreografada em que todos os reiteram o mesmo gesto, de significação sutil, e temporalidade indeterminada.

Já a pintura histórica é comprometida com a composição de ao menos duas personagens

¹⁶⁵ Segundo essa liberdade de composição, Pedro Américo produz obras como *A Noite* e *Pax et Concordia*, por exemplo.

para se constituir como pintura histórica. E a interação entre elas deve ser significativa e definir a temática do quadro.

Emprestando o pensamento de Horácio, adaptado para o nosso assunto, poder ser dito que a alegoria enquanto “poesia breve”, construída com esmero na elocução, fica bem para ser vista de perto e à luz. Enquanto a pintura histórica, como composta de muitas partes, se constrói na disposição, combinando ser vista à sombra e à distância, para melhor julgarmos sua coerência, encadeamento das partes e não percebermos as faltas na elocução¹⁶⁶.

Grotescas e Divisas

As estampas e pinturas de emblemas são frequentemente acompanhadas por molduras ornamentadas e decorações conhecidas como grotescas. Esse ornamento reforça a sensação de um espaço paralelo oferecido por essas imagens. As molduras e grotescas separam e protegem uma imagem simbólica e ou narrativa do espaço circundante, seja o texto, a arquitetura, ou outras imagens dentro de uma mesma superfície.

É comum que nas molduras ou próximas a elas se localizem as partes mais gráficas das imagens. E dentro delas, a imagem mais naturalista que se abre para uma narrativa.

Segundo o estudioso Luciano Migliaccio: “As grotescas eram consideradas como o lugar da invenção livre por parte da fantasia do artista”, e “associadas a uma atividade mental fora dos limites da razão”¹⁶⁷, questão fundamental que distancia a grotesca da tradição mimética classicista pautada na unidade espaço-temporal, situando-se a entre as funções narrativa e decorativa

Mas os símbolos ou metáforas flutuantes para os quais cabe atribuir diversos significados com tanta facilidade e entusiasmo diferem tanto em estrutura como em finalidade da obra de arte encarregada a um mestre. No máximo se aplicavam aos tetos pintados ou se desenvolviam nos ciclos de afrescos centrados em tais imagens. (GOMBRICH, 1983, p.46-47)¹⁶⁸

166 MARTINHO, M. dos Santos. “O monstrum da Arte Poética de Horácio”. In: *Letras Clássicas*, 2000, nº4, pp.191-265.

167 MIGLIACCIO, Luciano. Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial. In: *Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial*. Belém do Pará: Editora Açai, 2014, v. 1, pp. 253-254.

168 “Pero los símbolos o metáforas flotantes a los que cabe asignar diversos significados con tanta facilidad y entusiasmo diferem tanto en estructura como en finalidad de la obra de arte encarregada a un maestro. A

Em muitos pontos o caráter decorativo e o alegórico se conectam, ora com propósitos persuasivos, ora com o propósito do puro deleite visual e intelectual. A normativa que direciona a emblemática, a grotesca continua a ser discutida durante o século XVIII, e ambas são atravessadas por outras hibridações ao se confrontarem com diferentes universos visuais no Novo Mundo. Este tipo de visualidade chegará à cultura barroca no Brasil, sobretudo por meio dos livros de emblemas, a serviço das decorações de instituições eclesiásticas.

Mas se o iconólogo há de prestar atenção à técnica da empresa e suas aplicações, não deverá desatentar ao extremo oposto do espectro da arte renascentista, o livre jogo da forma e o grotesco que do mesmo modo poderiam enquadrar-se na teoria de decoro. Ao contrário de um grande salão, um corredor, e especialmente a varanda de um jardim, não têm que aparentar gravidade. Estava aqui permitido que o alegre grotesco voasse a seu critério, e os autores do Renascimento tais como Vasari não só concediam, como também recomendavam aos artistas a abandonarem-se a seu capricho e inventividade e exibi-los nessas “pinturas sem regra”. (GOMBRICH, 1983, p. 47)¹⁶⁹

No lado oposto a esse despojamento do significado está a produção das chamadas empresas ou divisas que se propõem a criação de uma espécie de alfabeto visual para os conceitos. No entanto, ambas as técnicas caminhavam juntas nas obras decorativas, as grotescas servindo de contraponto às empresas¹⁷⁰.

Ao falar de empresa/divisa é necessário lembrar a função e destinação dessas imagens. Embora os mestres da pintura se utilizassem de tais expedientes, existiam profissionais especializados para a produção de tais imagens. Gombrich fala explicitamente em “técnica da empresa”; para o estudioso, o lugar da ambiguidade e da manifestação do transcendente no Renascimento é a produção de empresas. Estas partiam da combinação de uma imagem e de um lema, escolhido, por exemplo, por um membro da nobreza, para figurar sua identidade

lo más se aplicaban a las cubiertas de pinturas o se desarrollaban en los ciclos de frescos centrados en tales imágenes”. GOMBRICH, 1983, p.46-47 (tradução nossa).

169 “Pero si el iconólogo ha de prestar atención a la técnica de la *impresa* y a sus aplicaciones, no por ello debe desatender el extremo opuesto del espectro del arte renacentista, el libre juego de la forma y el grotesco que igual de bien podrían cuadrar con la teoría del *decorum*. Al contrario que un grand salón, un pasillo, y especialmente la *loggia* de un jardín, no tienen que aparentar gravedad. Estaba aquí permitido que el alegre grotesco volara a su arbitrio, y autores del Renacimiento tales como Vasari no sólo concedían, sino que recomendaban a los artistas abandonarse a su capricho e inventiva y hacer alarde de ellos en estas ‘pinturas sin regla’”. GOMBRICH, 1983, p. 47 (tradução nossa).

170 Sobre as grotescas Gombrich afirma: “Si considerásemos aisladamente una de estas imágenes y la colocásemos en lugar destacado en un edificio solemne, cualquiera estaría en su derecho de buscar una significación simbólica profunda. El grotesco se convertiría en un jeroglífico que habría que decifrar”. GOMBRICH, 1983, p. 47.

visual¹⁷¹.

O uso de divisas e na pintura funciona como uma escrita visual inserida na pintura naturalista. Assim esses símbolos tornam-se equiparados aos demais objetos funcionais do quadro, tão materiais quanto estes.

Compartilhando alguns esquemas compositivos com as divisas e grotescas, à pintura decorativa foi permitido o puro arranjo de formas de modo a produzir deleite visual e um cromatismo que a aproxima da superfície, e da arquitetura que integram. Tal superficialidade e arbitrariedade na composição são próximos ao caráter gráfico que permeia a produção de divisas e grotescas.

A alegoria em fins do XIX permanece abundante na produção decorativa. Decoração, neste período, também considerada um gênero distinto, baseada na adequação a um espaço, conforme as leis do *decorum*.

É possível considerar que a função decoração pode se dar por camadas quase infinitas, onde um elemento ornamenta o outro e assim por diante. As pinturas trazem molduras que as decoram, que por sua vez decoram a arquitetura, que ornamenta a cidade. Toda pintura ou escultura pode ser por essa lógica submetida a uma função decorativa. Mas a produção específica dessa categoria de obras traz demandas específicas ao artista no tocante à adequação ao espaço. Decoram, mas ao mesmo tempo informam sobre questões de identidade do local: a natureza do tema principal, natureza e funções do espaço arquitetônico que habitam, constituindo o *ethos* desse espaço.

O pesquisador Arthur Valle fala da existência de uma estética decorativa em fins do XIX:

Essas prescrições derivavam, em boa medida, de uma aplicação generalizada da antiga noção de *decorum*, oriunda da retórica clássica, e que definia o tema, o vocabulário e a dicção apropriadas para cada um dos estilos ou modos de oratória, em função do seu público-alvo e/ou de suas condições de enunciação. Era o *decorum* que prescrevia, por exemplo, a iconografia das decorações destinadas a edifícios públicos, em especial aqueles com funções político-administrativas: entendidas como a expressão dos sentimentos coletivos, da própria ‘alma’ do povo, tais pinturas, na medida em que não se limitavam a um registro meramente ornamental, frequentemente serviam à expressão de ideias gerais, como a celebração de um personagem, de um evento, de uma região ou mesmo do país como um todo. (VALLE, p. 101. In Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de

171 Gombrich utiliza empresa como sinônimo de emblema. GOMBRICH, 1983, p. 46-47.

Os temas alegóricos tomam grande parte da atenção do gênero decorativo, tornando evidente as características estilísticas que ambos a criação alegórica e a pintura decorativa compartilham.

Com a intenção de produzir um painel alegórico decorativo Pedro Américo adéqua sua paleta a uma atmosfera rarefeita e fosca, de um colorido luminoso, típicos da pintura decorativa. No mesmo caminho segue Eliseu Visconti em diversas decorações alegóricas realizadas no início do século XX.

*

No dicionário oitocentista do escultor Assis Rodrigues a alegoria é apresentada como um recurso perfeitamente integrado ao universo das belas artes:

do gr. *Allos*, outro, e *agoreuó*, dizer, lat. E it. *Allegoria*, fr. *Allegorie*, ing. *Allegory*, hesp. *Alegoria*, (t. compl., pint., esculp., archit. E grav.) dizer, discurso, imagem, ou quadro, que representa uma cousa, e dá a entender outra; metaphora continuada. A allegoria não é menos familiar ao poeta do que ao pintor, ao escultor, ao architecto e ao gravador. (RODRIGUES, 1875, p. 30)

Pensada como um gênero de criação visual, a independência da alegoria em relação às preceptivas retóricas pode ser cada vez mais observada no século XIX. Na definição acima ela não é mencionada como originada como ornamento do discurso, mas como sendo o próprio discurso ou quadro etc, já perfeitamente integrada às práticas das belas artes.

Tal situação revela características das escolhas de Pedro Américo ao representar algumas de suas principais obras dentro dessa “categoria” de imagens, uma categoria que, por um lado gozava do prestígio de sua origem ligada à erudição greco-latina e, por outro, uma prática que se via ressignificada pela decorativa de fim de século, tanto na Europa mediterrânea, sobretudo na França, quanto no Brasil.

A alegoria é perfeitamente compreendida como um gênero, como demonstram tais definições. Se os gêneros pictóricos se constituíram em torno de especificidades temáticas, existiria então temas que ensejariam a produção alegórica?

Podemos observar os temas religiosos, mitológicos e as diversas personificações de conceitos como sendo privilegiados nas alegorias, o que torna seu repertório temático muito amplo para uma definição baseada nele. Sem falar das formas de alegoria que dispensam a figura humana, como as divisas.

Mas considerando-a como uma categoria específica de obras, há que se questionar os diversos usos do termo e quais desses usos foram relevantes para o entendimento da alegoria enquanto gênero de criação visual no século XIX no Brasil.

Em seu conjunto, os usos do termo também tensionam uma classificação como gênero, se aproximando mais de um *modo* de produzir imagens, que traz algumas constantes em sua prática, como o uso da linguagem figurada e a ornamentação. Dentro dessas imagens são encontradas diferentes funções e universos estilísticos.

Dissociação da retórica

O enquadramento da alegoria como uma categoria de imagens é acompanhado de uma dissociação das preceptivas retóricas que pode ser observada na prática dos artistas ao longo do século XIX, que a deixam de ver como ornamento para tomá-la como uma forma em si de criação de imagens, com certos tipos de temas privilegiados.

Dissecando aspectos metodológicos para a compreensão da arte antiga, Gombrich afirma:

Compreendemos que Benedetto Croce, ao insistir em divorciar retórica e arte, levantou um formidável obstáculo no caminho que leva a compreender as artes do passado, posto que precisamente a teoria antiga desconhece esta distinção. A poesia podia ser didática e o ensino e o sermão poéticos (GOMBRICH, 1983, p. 220)¹⁷²

Segundo Gombrich, tomando o quadro de Rubens como exemplo, a dissociação moderna entre arte e retórica, feitas por alguns interpretes, como o historiador italiano Benedetto Croce (1866-1952), promoveu um obstáculo à compreensão da arte antiga, cujá teoria não conhecia essa distinção e cuja produção mesclava ambas as esferas. Sobre
172 “Comprendemos que Benedetto Croce, al insistir em divorciar retórica y arte, levantó un formidable obstáculo em el camino que lleva a comprender las artes del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distintición. La poesía podía ser didáctica, y la enseñanza y el sermón poéticos”. GOMBRICH, 1983, p. 220.

indistinção entre arte e retórica comenta:

Foi esta concepção de arte que manteve viva a tradição da mitologia antiga e da personificação ao longo dos séculos cristãos. Permitiu e até impôs ao poeta, ao orador e ao artista cultivar a faculdade mitopoética e conjurar a presença viva de qualquer noção que à mente lógica se aparecesse como um “conceito”. Essa evocação expressiva de um conceito podia também contribuir a explicá-lo, tal como a explicação podia por sua vez ajudar a imaginação a alcançar uma expressão mais perfeita. (GOMBRICH, 1983, p. 220)¹⁷³

Resquícios dessas preceptivas sobrevivem na produção brasileira que se reconhece inserida numa longa tradição visual. Pedro Américo, em suas pinturas, chama-nos a atenção constante para essa ligação. Notamos esses resquícios na aproximação à estatuária antiga e sua gestualidade, no modo construir a pintura com primazia sobre o desenho e a composição¹⁷⁴.

*

A alegoria foi frequentemente associada aos temas mitológicos e religiosos. Para figurar mistérios divinos, muitas vezes, parece se fazer necessário ao artista o uso de representações que fujam à realidade visual dos objetos para se tornarem similares a manifestação de forças sobre-humanas.

Curioso notar que as imagens de figuras mitológicas já sofreram uma alegorização que as permitiram ser conhecidas como tais entidades, para serem então inseridas em outras representações. As pinturas com essas características costumaram ser identificadas, no século XIX, como cenas mitológicas.

Uma vez configurada uma imagem da *Vitória*, por exemplo, esta passa a existir visualmente como personagem e já esquecemos que ocupa o lugar de outra imagem, o conceito de vitória. Uma pintura ou escultura de uma divindade já se constitui num tipo de figuração alegórica, que pode formar uma sobreposição de simbolismos. O quadro antes analisado de Pallière se aproxima desse expediente, criando personificações que juntas compõem uma

173 “Fue esta concepción del arte que mantuvo viva la tradición de la mitología antigua y de la personificación a lo largo de los siglos cristianos. Permitió y hasta impuso al poeta, al orador y al artista cultivar la facultad mitopoética y conjurar la presencia viva de cualquier noción que a la mente lógica se le apareciera como um “concepto”. Essa expresiva evocación de un concepto podía también contribuir a explicarlo, igual que la explicación podía a su vez ayudar a la imaginación a alcanzar una expresión más perfecta”. GOMBRICH, 1983, p. 220 (tradução nossa).

174 As mudanças no entendimento dessas preceptivas no contexto brasileiro serão objeto de análise do próximo capítulo.

alegoria às Belas Artes, e por sua vez são ornamentadas por figuras mitológicas a seu redor.

Os lugares pelos quais circulou o termo alegoria explicitam a ambiguidade na caracterização das obras que denominam. Foi por vezes identificado com pinturas de temática mitológica ou religiosa. Embora temas sacros possam também ser alegóricos, convencionou-se a consideração de alegorias, cenas mitológicas e cenas sacras como campos distintos, as duas últimas mais frequentemente definidas pela temática e não por operações construtivas.

Podemos observar uma intersecção entre gêneros, com alguns esquemas compositivos que permeiam a pintura histórica, os monumentos escultóricos de caráter histórico e a pintura decorativa. Essas intersecções são observadas em obras que pretendem conferir uma significação simbólica a eventos históricos, um caráter histórico a decorações, etc.

A pintura histórica, à maneira idealista de pensá-la, possui muitas preceptivas em comum com as que se observa na alegoria. São frequentes por essa razão subcategorias como “alegoria histórica” atendendo a uma classificação exigida pelo assunto. As grandes dimensões da tela, uma demanda da pintura de caráter narrativo também pode ser observada nos painéis decorativos, que têm a necessidade de dialogar diretamente com o ambiente arquitetônico.

Mesmo quando pensada enquanto ornamento, este tópico também passava por uma questão nacional, que envolve a significação. Porto Alegre, em uma de suas 30 teses que propõe para o debate sobre a situação das artes no Brasil, questiona se

A ornamentação e decoração dos edifícios, principalmente a executada pela pintura, deverá substituir os grotescos e arabescos pelos objetos de nossa natureza americana; e qual tem sido a causa porque este caminho novo, apenas encetado por M. Debret e Francisco Pedro do Amaral, nos seus últimos dias ainda não tomou o seu necessário e útil desenvolvimento?” (SQUEFF, p. 95)

A indagação se coloca porque o ornamento enquanto tal carrega a significação simbólica do lugar ou do objeto que comenta. A sua aparentemente livre existência é regulada pelas leis do *decorum*.

O pesquisador Arthur Valle identifica uma intensificação da pintura decorativa por volta da década de 1870, na Europa e América do Norte, e um incremento também no Brasil durante a primeira república (1889-1930). Uma expansão que acompanha a consolidação do regime republicano e seu desejo de criar uma visualidade própria. Cresce igualmente a

demanda por obras decorativas por particulares, membros da elite.

Segundo o autor a expressão “painéis decorativos”, que com frequência eram designadas muitas produções do período, se referia, na maioria das vezes, a pinturas destinadas a um lugar específico, que deveriam pressupor uma relação íntima com a arquitetura.

Mas algumas características construtivas parecem enformar esta produção, características que são descritas pelo pintor Modesto Brocos, por exemplo, em sua *Retórica dos Pintores*, que critica as decorações feitas na Basílica de San Francisco El Grande em Madri:

(...) não têm nada de murais e que se podem qualificar de pinturas de cavalete. Porque nenhum dos pintores chamados para decorar a igreja respeitaram a nota de cor do arco triunfal, que devia servir de ponto de partida para as decorações ulteriores da igreja. (...) veio o primeiro pintor e pintou ao lado com uma tonalidade mais viva; veio outro e pintou do lado com uma nota mais baixa; veio um terceiro e pintou a abóbada com um claro-escuro mais intenso, dando a impressão de um dilúvio de pernas e braços que caem pela abóbada abaixo; e neste passo todos os pintores provaram a ignorância de desconhecer a pintura mural que deve dar a impressão de janela aberta, respeitando sobretudo a arquitetura. (BROCOS, 1933, p. 129)

A intensidade do claro escuro não seria característica da pintura decorativa, como Brocos já havia mencionado em outro trecho do livro, porque dificultaria a harmonização com o ambiente. A dramaticidade que evoca também seria mais adequada à pintura histórica.

O modo como se entendia essa produção faz Arthur Valle considerar a existência de uma *estética do decorativo*, com prescrições próprias para este gênero. Muitas dessas prescrições não se diferenciam das preceptivas dedicadas à pintura alegórica. Ambas são frequentemente associadas à produção do período, com destaque para as diversas decorações feitas pelo artista Eliseu Visconti em edifícios públicos na cidade do Rio de Janeiro.

o incremento dessa produção na França e o uso mais constante do termo decorativo às artes aplicadas, o termo passa a ganhar um sentido mais pejorativo, como o de arte menor. Nesse caminho também a acompanha a alegoria, que passa a ganhar uma presença cada vez maior em suportes menos nobres como jornal, como veremos a seguir.

*

Pelos excertos de jornais é possível perceber que o termo alegoria foi utilizado com

muitas acepções distintas. Às vezes, no sentido de um arranjo visual, com função decorativa.

Quando o termo é empregado num discurso não dedicado às belas artes, costuma ser usado como sinônimo de fábula, algo de aspecto fantasioso ou moralizante como uma parábola, embelezando escritos que se colocam em tom erudito ou mesmo pomposo.

Com base nessas fontes a alegoria pode ser pensada como categoria de imagem jornalística, possivelmente uma das de maior prestígio na virada do século (ao lado da fotografia, quando esta era possível), para a qual eram destinadas as primeiras páginas das publicações, chamando a atenção para as notícias mais importantes.

A descrição de alegoria oferecida por Brocos (p. 143), embora publicada no século XX, dá uma clara ideia do uso do termo em fins do século anterior, período de sua formação e possivelmente tempo em que amadurece as concepções que exporia em seu livro. Nele o termo alegoria foi empregado quase como sinônimo de ilustração, mas com características levemente distintas em relação às demais ilustrações e caricaturas. O que se percebe é que para as capas das revistas e jornais o termo mais utilizado é alegoria. As caricaturas possuem necessariamente um tom jocoso, enquanto as alegorias não o precisavam ter.

As alegorias que ilustram capas de jornais e revistas costumam aludir a um assunto num tom fantasioso, onde as figuras são envoltas em decorações rebuscadas. O trecho do jornal abaixo se refere a uma delas:

O cólera-morbus na América e uma guerra iminente na Europa, ao principiar o novo ano, dão assunto para uma bela alegoria estampada na 1ª página da *Revista Illustrada*, ontem distribuída. As outras páginas são ocupadas com chistosos desenhos e caricaturas às boas festas e à fraternidade geral entre cristãos e mouros. (O PAIZ. Rio de Janeiro, 12 jan 1887, p 1)

Mesmo executada em tom jocoso, a alegoria é apresentada com certo prestígio nessas publicações, desempenhando o papel visual de uma fábula.

Já o termo enquanto uso verbal é empregado para publicidade de peças de teatro, no qual a alegoria também constitui um gênero que explora soluções decorativas e fantásticas sem encadeamento linear. Cenas breves de grande apelo visual, como um bailado.

Efetua-se hoje, no Polytheama, a grande festa patriótica organizada para auxiliar a partida do batalhão de voluntários do Zambeze.

O espetáculo compõe-se do drama *O galê d'África*, várias cenas cômicas, poesias e uma alegoria com que finaliza. (O PAIZ. Rio de Janeiro, 10 de mar 1890, p. 2)

Outros sentidos não a separam da decoração, numa acepção mais pragmática do termo, como simples arranjo de forte apelo visual:

“Os salões, brilhantemente decorados, estavam feericamente iluminados a diversas cores. No salão de honra, uma alegoria representava a união Brasileira-Chilena, toda ela emoldurada pelas bandeiras de todas as nações do universo”. (CIDADE do Rio. Rio de Janeiro, 20 jun 1902, p. 2)

A este tempo o termo também já se vê empregado para designar as decorações carnavalescas:

Seguiu-se uma alegoria admirável, já pela arte, já pelo alcance, representando Vênus, toda banhada de esplendores, posta numa semi-esfera, dourando o lombo escabroso das montanhas. (NOVIDADES, p. 2)

Em algumas dessas alusões, o sentido figurado, do qual depende a alegoria para se constituir, torna-se sinônimo de uma imagem ornamentada, de caráter decorativo, de representação não naturalista.

Originalmente pensada como um ornamento do discurso, a alegoria foi entendida ao longo do século XIX como uma categoria de obras, um gênero tal como o histórico ou o paisagístico, por exemplo, que possuía seção distinta nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes após 1890.

Percebe-se em fins do século XIX o esvaziamento dos conceitos, ou a perda de interesse em conceituá-los, tornando o significado do termo alegoria na produção visual mais abstrato no sentido de mais impalpável.

Diferentes tendências podem ser percebidas na produção artística. Uma delas tende a um maior convencionalismo nas formas e figurações, atendendo à glorificação das virtudes cívicas, como ocorre com a vertente positivista, por exemplo, com a qual o pintor Aurélio de Figueiredo tinha proximidade.

Preocupações mais líricas direcionaram a um maior rebuscamento das composições, que se aproximam do ornamento. Nestas, a alegoria pode ser identificada de imediato pela plasticidade, como nas Pinturas de Visconti.

Paralelamente, há o caminho em direção à alegorização de cenas descritivas, uma tentativa de elevar a significação de temas prosaicos. Podemos ver essa tendência em obras como a *Caridade* de João Zeferino da Costa.

Em fins do século XIX observando o contexto brasileiro percebe-se o esvaziamento da importância da *ideia*, ou da constituição de conceitos definidos e o termo alegoria passa a ser aplicado como sinônimo de ilustração, elogio, homenagem. Nos diversos sentidos dados à expressão, há um crescimento da importância das características plásticas, numa maneira geral. Não está mais em consideração a prática de construção de conceitos numa visualidade original.

No lugar da construção de conceitos definidos e delimitados a uma figura, vê-se mais a tendência a uma figuração difusa, ambiental de sentido apoteótico, mas com significado impreciso, na qual os efeitos ornamentais são estruturantes.

Victor Meirelles. *Primeira missa no Brasil*. Óleo sobre tela, 1860. Museu Nacional de Belas Arte, RJ.

Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes*. 1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Capítulo III

A crítica e a interpretação alegórica

O objetivo deste capítulo é apresentar um breve panorama do contexto artístico dentro do qual se constituíram algumas concepções de alegoria em fins do século XIX no Brasil, exemplificando modos pelos quais o termo alegoria foi utilizado nos textos de imprensa e como alguns artistas e críticos identificaram determinadas obras com esse tipo de invenção.

Mais preocupado com o significado geral que com particularidades construtivas da obra, em 1878, o escritor português Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) traçou uma longa interpretação sobre a pintura de Victor Meirelles, *Primeira missa no Brasil* (1860), alinhando-a a uma visão paradisíaca dos trópicos e ao papel dos portugueses nas descobertas marítimas. Mesclando crítica de arte e análise histórica, considerou a chegada dos portugueses um acontecimento guardado pela providência divina, tendo como desfecho a celebração que contou com o acolhimento da natureza esplendorosa do Novo Mundo. O autor dimensiona a temática abordada por Meirelles e sua realização pictórica na esteira das grandes criações épicas sobre o descobrimento:

E que magnífico assunto soube escolher o grande pintor! A *Primeira Missa no Brasil!* A missa na floresta virgem, à beira-mar! entre a imensidade ignota das selvas e a imensidade desconhecida do Oceano! Entre esses dois horizontes onde, no dizer de um grande poeta, mais claramente se estampa a imagem divina da Providência! Na orla do bosque inexplorado onde os vagos murmúrios da tarde, o gorjeio das aves, e o falar dos arroios, compõem o hino imenso do Criador, e revelam ao que duvida, como o capitão Paulo de Alexandre Dumas, a existência de Deus; à beira das vagas, onde o rugir das tempestades é como que um eco do *Dies irae*, e o atestado grandioso da majestade do Onipotente! Que templo mais sublime para a oração! que altar mais santo para se perfumar com o puro incenso da fé! (CHAGAS, M. P. *A Primeira Missa no Brasil*, 1878, pp. 6-7)

A notícia explicativa de Pinheiro Chagas apoia-se não apenas sobre o quadro de Meirelles como sobre diversas imagens construídas ao longo da história das conquistas marítimas. Sua interpretação se coloca como uma amplificadora desse imaginário, empregando figuras de linguagem para aproximar a obra a simbolismos cristãos. O quadro de Meirelles é, na explanação do autor, uma imagem entre muitas imagens¹⁷⁵.

¹⁷⁵ E, de fato, a notícia explicativa de Pinheiro Chagas acompanhava a edição de uma cromo-oleografia (processo litográfico colorido) que reproduzia o quadro de Meirelles. O grande empenho de seu texto foi salientar a importância da divulgação do significado da obra, por meio dessas reproduções, como um método potencial de ampliação do efeito mobilizado pela pintura. As imagens produzidas pela editora francesa

No mesmo sentido simbólico de interpretação, o político catarinense Lauro Müller (1863-1926) conclui que “a *Primeira missa* de Victor Meirelles devia ser a nossa *Ceia do Senhor* a colocar-se em todas as casas brasileiras”¹⁷⁶, colocando a representação deste acontecimento da história nacional em um nível de importância para a nação equivalente ao daquele ocupado pelo episódio da santa ceia na história cristã.

A composição do núcleo da cena concebida por Meirelles é regida pela ação do sacerdote no momento da elevação do cálice. Este núcleo, cercado por personagens portugueses, é o que aproxima a pintura à tradição da pintura histórica e define o acontecimento que tematiza o quadro. Ao redor deste, está disposto uma espécie de arranjo formado pela guirlanda de índios e a vegetação que emolduram a tela. Meirelles se utiliza desses elementos compositivos como ornamentos para dotar sua obra de uma visão ideal, clara, mas incisiva, tal como uma insígnia.

A construção da obra resolve certas dissonâncias que poderiam surgir da junção de figurações díspares como a representação dos índios e a representação do ritual católico. Na observação da pintura de Meirelles pode ser esquecido o trabalho de conciliação de tradições visuais distintas: o que se fazia em termos de grande pintura europeia, com a necessidade da emergência de uma pintura nacional, juntando-se a isso a memória iconográfica de representação dos índios no Brasil. Todas permeadas por uma concepção da história da nação que remonta ao imaginário europeu do século XVI, na especulação sobre o Novo Mundo, reinterpretada pelo século XIX.

Cada uma dessas tradições de representação carrega paradigmas distintos, mas que se interpenetram na composição, unindo três elementos simbólicos essenciais para a significação do quadro: o indígena, a cultura europeia, e a natureza acolhedora da terra recém descoberta. Os primeiros eram conhecidos pelos artistas do século XIX por meio do imaginário construído por representações de caráter descritivo, etnográfico. O ritual católico trazia a possibilidade do uso de algumas preceptivas ligadas ao gênero histórico. A paisagem

Hamelin et Cie, procuraram se adequar aos parâmetros da linguagem pictórica, não apenas na compreensão das cores como também em suas dimensões, 1m x 1m. Estava pressuposto no empreendimento comercial que a cópia precisava agregar as qualidades da pintura, resguardando seu preciosismo e originalidade, e, para tal, era preciso afastar a ideia de uma simples cópia mecânica. CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A Primeira Missa no Brasil, considerações sobre a reprodução chromo-oleográfica do quadro de Victor Meyrelles, exposição do assunto e rápida biografia do autor*. Lisboa: Lalléman Frères, 1878.

¹⁷⁶ RUBENS, Carlos. *Vitor Meireles, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p. 174.

possuía por sua vez uma tradição que a colocou como protagonista para a criação de uma imagem idílica para o Novo Mundo.

Esses três elementos simbólicos serviram de base à recorrência de uma interpretação que amplifica o significado simbólico da obra, tomando-a como a pintura de um tema que prefigura a formação da nacionalidade, uma ideia cara à tradição interpretativa que se formou em torno da *Primeira missa no Brasil*.

Enquanto partícipes da construção do tema, os elementos iconográficos que compõem o quadro parecem falar por si mesmos: índios, navegadores portugueses, a paisagem, tudo guarda uma relação denotativa com o assunto representado. O sacerdote oficiando a cerimônia também era uma necessidade do tema, e todos os seus gestos seriam simbólicos porque assim são no ritual católico. Mas as interpretações simbólicas do quadro tenderam a tomar os elementos em um conjunto significativo que falaria do futuro utópico derivado daquele ato. Nesse modo de interpretá-la, o momento da transubstanciação, na consagração do cálice, e todos os elementos do quadro, adquirem uma unidade que remete a outros significados não presentes na pura identificação das figuras; sobrepõem-se os significados das representações contidas nessa representação, reforçados em outro gesto que indicaria uma significação alegórica no próprio acontecimento histórico representado: o velho índio que aponta para a cruz e em seguida para o céu e que fala por Caminha dentro do quadro, ensinando aos outros índios o sentido da cerimônia, tal como havia interpretado o escrivão português. Tais elementos tornam a obra mais um “testemunho” daquele futuro promissor, prefigurado na descoberta de Caminha.

A aproximação da *Primeira Missa* a uma ideia de alegoria poderia residir também no tom elogioso e elevado que a aproxima de gêneros líricos, como a ode. As sobreposições interpretativas, bem com as citações por outros artistas, a colocaram no lugar de presentificação do mito de fundação da nação e de sua celebração.

A observação de interpretações como essas, encontradas na fortuna crítica da obra, nos leva à necessidade de seguir o caminho inverso, no sentido de uma dissecação de seus elementos construtivos. Os atributos, que em conjunto foram interpretados alegoricamente, precisam ser fragmentados para que possamos entender sua construção.

Nesse sentido interpretativo, pensada como mito fundador do Brasil, o quadro

representaria uma prefiguração do acontecimento histórico “Brasil”, “civilização brasileira” a se consolidar com a independência, com a Batalha dos Guararapes ou outro acontecimento eleito em nossa história.

Certas características construtivas, somadas a uma interpretação simbólica que transforma a narrativa factual num indício da formação da nacionalidade, por exemplo, contribuíram pra que muitas pinturas do período fossem compreendidas numa chave alegórica, ainda que não houvessem sido concebidas por seus autores nesta categoria.

No texto *A arte brasileira: pintura e escultura*, publicado originalmente em 1888, o crítico carioca Gonzaga Duque, explicitando sua posição diante da chamada “Questão artística de 1879”¹⁷⁷, analisa a *Batalha dos Guararapes* (1875-1879), pintada por Victor Meirelles. A certa altura do texto, o crítico cita uma frase chave da defesa que Victor Meirelles havia feito de sua pintura, criticada por muitos:

A sua obra é “um feliz encontro, onde os heróis daquela época *se viram todos reunidos*”. (resposta aos críticos de Guararapes). Disse ele e disse bem. Logo este quadro é uma alegoria. Efetivamente, a disposição dos grupos de combatentes afirma que o intento do artista não foi outro que reunir, por uma maneira bonita, os heróis da guerra contra os soldados de Keewer. (DUQUE, 1995, p.176)

Na continuidade de suas argumentações, Duque volta a se referir à obra de Victor Meirelles como uma alegoria:

formam um bando de figuras estáticas que fazem do conjunto do quadro uma verdadeira alegoria, uma aglomeração de personagens bem posadas, bonitas, estudadas com predileção pelo acabamento de todas as suas vistosas e bem confeccionadas vestimentas. (Idem, p. 177)

Levando em consideração algumas das características daquele recurso poético/retórico – a alegoria – vistas no capítulo anterior, é possível considerar algumas hipóteses sobre o uso que dele fez Gonzaga Duque no texto em questão.

É preciso antes lembrar que esta obra esteve no centro de um dos mais interessantes episódios da crítica de arte no Brasil. O período que cerca a chamada “Questão Artística de

¹⁷⁷ O episódio conhecido como a questão artística de 1879 será comentado a seguir.

1879” é entendido como um importante ponto de inflexão nas concepções sobre a criação pictórica no oitocentos brasileiro. As vertentes idealistas de pintura, que entendem o quadro, e sobretudo a pintura histórica, como um sistema de signos, com uma verossimilhança própria, ordenada por uma ideia geral, começam a perder espaço para o desejo de se ver uma pintura mais afeita à vida moderna, aos assuntos atuais e a uma visualidade mais próxima do real.

Esta inflexão é frequentemente exemplificada pelo episódio da Exposição Geral de Belas Artes de 1879, em que duas grandes pinturas disputaram a atenção do público, desencadeando debates na imprensa: a *Batalha do Avaí* (1872), de Pedro Américo e, a já citada *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles (1832-1903), hoje pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

Em par com o tema bélico dos quadros, estavam em disputa concepções distintas de pintura a ocupar um projeto de arte brasileira, ou, antes a preferência de seus contemporâneos. Uma concepção compreendida como “idealista”, e identificada à *Batalha dos Guararapes*, e uma tendência compreendida como “realista”, identificada à *Batalha do Avaí*.

Como um crítico sensível às tendências realistas e naturalistas e um entusiasta das cenas de gênero de temática burguesa e urbana, Gonzaga Duque toma partido da tela de Américo, que qualifica como “brilhante”, considerada mais próxima da dinâmica e crueza da guerra, dotada de uma sensibilidade mais contemporânea. Seu aparente elogio às figuras bem posadas em *Guararapes* não passava de uma reprovação.

Analisando *Guararapes* o crítico afasta a tela do gênero histórico, por sua maneira de compor como uma “reunião de heróis”, em “figuras bem posadas”, que ele identifica como características pertencentes à alegoria. É provável que essa classificação fosse apenas um excesso retórico para ressaltar sua crítica, já que compreendia a alegoria como uma visualidade convencional. Duque acomoda as características da tela em outro gênero, que atenderia, a seu ver, a outras exigências compositivas. Esperando uma cena de batalha – ou seja, uma pintura pertencente a um subgênero da pintura histórica – Duque encontra outra configuração, que ele chama de alegórica.

Essas características que afastariam a pintura de Meirelles do subgênero da pintura de batalha e a aproximariam da alegoria, passam por uma concepção idealista de pintura,

partilhada pelo pintor, como veremos a seguir. Em *Guararapes*, o cromatismo se funde em tons terrosos numa pincelada sutil, que não ousa sobrepor-se ao delineado de cada figura. Uma superfície quase opaca toma lugar à tradicional velatura. O desenho rigoroso, até mesmo rígido, define claramente cada movimento dos personagens. Num cenário panorâmico, imensas figuras se digladiam sobre o campo de batalha empoeirado que disputam, mas sem comprometerem a unidade e independência de cada figura.

A suavidade da pincelada, que não se revela enquanto tal, contradiz o tema bélico. Mas ainda que a profunda crueza da guerra não tenha sido representada, a agitação dos ânimos, a tensão do confronto se faz presente na estrutura da composição. Esta se constrói por meio de oposições, sobretudo pelas cruces formadas pelas espadas empunhadas. O delineado atento das figuras só perde lugar para a poeira suscitada pelo combate em alguns pontos do quadro. O efeito da dimensão panorâmica que nos insere em cena é reforçado pelo domínio da profundidade de campo - emprestando a expressão à fotografia, com a qual Meirelles era familiarizado¹⁷⁸. A ilusão de tridimensionalidade é reforçada pelo controle das variações de intensidade da cor e pelo tamanho das figuras, que diminuem e se suavizam com a distância, enfatizando uma profundidade quase vertiginosa.

A cena tem como tema um acontecimento longínquo, a batalha travada em Pernambuco entre holandeses e brasileiros em 1648, e que resultou com a expulsão dos primeiros do território onde haviam fundado uma possessão. Entre os brasileiros lutam lado a lado, brancos, negros e índios.

Os brasileiros avançam no sentido da leitura. A luz do ambiente é amena, um provável entardecer, mas sua homogeneidade é interrompida por pontos de luz gerados pela batalha, tais como sinais de fogo, que colocam determinados personagens sob a luz ou contra ela. E assim, do amontoado de figuras se destacam os elementos essenciais pela ajuda dos focos de luz. A vegetação que se avoluma à esquerda, clareada pelas explosões, mobiliza o olhar para os combatentes principais, e serve-lhes como pano de fundo para melhor delinear suas formas.

O brasileiro André Vidal de Negreiros, em posição de ataque, e o coronel holandês

178 Sobre a relação de Meirelles com a fotografia, ver: MEIRELLES, Victor. "Relatório da II Exposição Nacional de 1866". In: *Boletim n.º 1*. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas (ECA-USP), 2006, pp. 6-13.

Pedro Keewer, caído de seu cavalo branco, protagonizam o centro do confronto¹⁷⁹. O momento representado é o da vitória iminente. O efeito do amontoado de soldados holandeses arranjados sobre a base do quadro se assemelha à função de uma guirlanda, como uma vinheta que prepara o observador para a cena principal e seu provável desfecho, constituem o ornamento que se adéqua à cena cruenta.

A pintura *Batalha dos Guararapes* posiciona-se politicamente dentro da historicamente remota batalha que narra¹⁸⁰. Na explicação do quadro oferecida pelo catálogo da exposição *A coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira* e pelo catálogo da EGBA de 1879, há a seguinte descrição: “A *Providência*, amerceada de tantos sofrimentos, animava aqueles bravos patriotas que ali se levantavam para expelir do solo querido da pátria o inimigo estrangeiro”¹⁸¹.

Diferentemente da pintura de Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, cuja descrição no catálogo EGBA¹⁸² que se resume às circunstâncias do evento e identificação dos personagens, a descrição de *Guararapes* é carregada de conteúdo simbólico, como a evocação de uma personificação da providência tomando o partido dos heróis pátrios¹⁸³.

A *Providência* é um elemento decisivo para a efetividade desse discurso. A personificação amplia o poder de visualização da descrição do quadro por meio do compadecimento com as dores dos patriotas, reunidos de todos os cantos. Reconhecemos aí um uso da alegoria verbal que evoca aspectos visuais, sentimentos que ao serem expressos são também ações. Na descrição da obra, a figura da *Providência* dá “visão” ao sofrimento dos patriotas ao carregar sua ação para o presente.

Persuasiva, no sentido da construção de um sentimento pátrio, foi também a escolha

179 Henrique Dias, líder dos negros, aparece em contraluz com o escudo na mão esquerda. Próximo a ele se destaca outro combatente negro, Dias Cardoso, à esquerda. João Fernandes Vieira vem logo atrás de André Vidal, também a cavalo e com espada em punho, formando juntos a decantação de um mesmo gesto sucessivo. Antônio Dias Cardoso, Sargento-Mor dos Infantes, aparece mais a frente sob maior iluminação. D. Antônio Felipe Camarão (Poti), líder dos índios, acompanhado de D. Diogo Pinheiro Camarão encontram-se à direita. Também figuram João Fernandes Vieira e Barreto de Menezes, mestres de campo que comandavam os brancos. À direita, a paisagem do Cabo de Santo Agostinho.

180 Sua tela representa a primeira Batalha dos Guararapes ocorrida a 19 de abril de 1648.

181 Apud. TURAZZI (org.). *Victor Meirelles - Novas Leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles, 2009, p. 202. No *Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1879, pp. 17-22.

182 *Catálogo das obras expostas na Academia de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1879, pp. 14-15.

183 Mesmo se tratando de um acontecimento longínquo, tal discurso e a monumentalidade da tela deveriam exercer certa influência no contexto da recente guerra, a do Paraguai, cujas feridas eram bem visíveis ainda. Não se trata de uma concepção de pintura apartada do contexto social. Ela foi observada em meio a discursos que afirmavam o heroísmo daquele ato e por extensão da defesa do território nacional em outras épocas.

dos personagens e seu estilo elevado de representação, tornando-os claramente identificáveis, representantes de cada povo que viria a constituir, em futuro impreciso, uma nova nação.

*

Ressaltando aspectos semelhantes de lirismo, a tela *A Batalha dos Guararapes* é defendida por parte da crítica jornalística mobilizada pela exposição. Apesar da impressão causada pelo caráter monumental, registros de sua recepção mostram a heterogeneidade das opiniões. A polêmica agigantou-se a tal modo que motivou a publicação de um volume com as opiniões dispersas e o histórico do evento, reunidos por Rangel de S. Paio (1838-1893). Comentadores apontaram o artificialismo, a falta de sensação de movimento, repetições de expressões, até mesmo plágio de quadros europeus, além de defeitos anatômicos. Contra estes comentadores, outros se posicionaram a favor de Meirelles, entre eles o próprio S. Paio, organizador do volume.

Ângelo Agostini, publicando na *Revista Illustrada* sob o pseudônimo de André Gil, criticando a exposição de 1879 como um todo, culpa a Academia pelas falhas na formação dos artistas e sua prisão a regras ultrapassadas:

Enquanto porém a música tem cultores apaixonados, enquanto a poesia renega a convicção das escolas gastas, para seguir o novo impulso e cantar outro ideal, só a pintura, a arquitetura mostram-se completamente alheias, corrompem-se abastardam-se, definham. A causa parece patente, é que não ha uma Academia para a literatura, é que ninguém vai pedir inspiração ao Conservatório, é que não ha um código sistemático, uma poética oficial para a poesia; e só para os alunos de belas-artes existe um estalão presunçoso, um molde retórico, uma estética falseada pela incompetência, que só podem produzir o aleijão e o aborto. Assim é que não muito raro temos notícia de se manifestarem, nas províncias, vocações artísticas para a pintura. São moços que vem para a corte, cheios de promessas e de esperanças, matriculam-se na Academia, e nunca mais se sabe deles. (GIL, André, 1879)¹⁸⁴.

A expressão “molde retórico”, empregada por Agostini, torna-se significativa quando observada em par com o teor das críticas dirigidas ao quadro de Meirelles. Acredito que além dos problemas anatômicos - que os críticos relacionaram à ausência de modelos vivo à disposição do pintor - também ressoa o incômodo de seus contemporâneos com os ecos

¹⁸⁴ GIL, André, um dos pseudônimos de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*. Dezembro de 1879, ano IV, n.187, p.2.

de preceptivas de origem classicista, difundidas pela Academia, e para as quais já não se reservava o mesmo lugar entre as vertentes artísticas mais modernas.

As acusações levam o próprio artista a manifestar-se na imprensa, defendendo os preceitos de sua composição:

Na representação da batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos.

A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar, com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado; era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra àquele punhado de patriotas, que, levados pelo entusiasmo e pelo amor da pátria, se constituíram assinalados beneméritos.

A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles, conforme a importância, que se lhes reconhece de direito.

Sobre estas bases a minha composição não podia deixar de ser tratada com simplicidade e nobreza, como era peculiar ao próprio assunto.

Os episódios, por mais pitorescos e característicos de uma batalha, cujo fim fosse tão-somente representar a destruição ou o extermínio de uma raça pela outra, não poderiam, na tela dos Guararapes, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar a atenção do espectador sobre os personagens principais. É dessa subordinação rigorosa na disposição dos episódios e sua relativa importância que resulta sempre, num painel, o caráter de grandiosidade, a simplicidade e perfeita unidade que, ainda mesmo os mais estranhos nesses preceitos da arte, jamais deixaram de reconhecer como indeclinável, e que me ufano de ter ali observado.

O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado ao sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste, nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que graduando os planos nos dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não com cunho do delírio.

Nunca o movimento em um quadro, no seu único e verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão à custa da ordem, dependente da unidade principal, que tudo subordina no acordo filosófico do assunto com os seres que retrata.

Para que a ação seja uma, deve apresentar uma ideia dominante, sem ter nada de estranho, nem de supérfluo ao assunto de que se trata, mesmo porque do sublime ao ridículo a distância é só um passo.

A arte entre nós está ainda no período da juventude, a produção, como a crítica, não pode deixar de seguir as normas estabelecidas pelos povos, em que uma e outra têm melhor florescido.

Os meus estudos feitos na Europa, nos países onde mais se engrandece o culto das musas deu-me conhecimento, ao menos, dos princípios fundamentais da composição

artística – que não se eleva ou se abate pela vontade do artista ou dos que o deprimem. (Victor Meirelles. *Apud* DUQUE-ESTRADA, 1995, pp. 171-172)

A descrição da tela feita pelo artista a coloca dentro dos paradigmas do monumento: uma obra que guardaria a memória daqueles heróis, dando-lhes forma digna segundo seu merecimento, dentro de um discurso elogioso. O próprio artista alegoriza sua obra quando diz que a tratou como um monumento, sua intenção afastou da descrição realista, ao menos em alguma medida. Muda o sentido usual de batalha pelo de “um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos”. Mas considera seu tratamento do assunto como adequado aos parâmetros da pintura histórica, remetendo indiretamente a um sentido classicista do gênero, indicado por comentários ao longo do texto. Vemos na autodefesa o apego a algumas normativas classicistas, como a unidade do conjunto e a hierarquia dos personagens principais, aspectos apresentados como essenciais para o gênero histórico.

Por outro lado, o modo como Duque descreve a pintura, a aproxima de formas tradicionais de construção de monumentos, em que os elementos são aglutinados por meio dos significados e não por exigências naturalistas, dando a cada figura uma forma exemplar e não influenciada pela contingência das ações, arranjada dentro do conjunto, com um propósito que se aproxima de um caráter quase decorativo. O próprio André Vidal é posado como uma estátua equestre, concebida individualmente. Cada figura que o rodeia é meticulosamente disposta para exibir seu caráter essencial de maneira clara.

Sugestivamente, os heróis pintados no combate representam cada etnia considerada formadora da nação. Na afirmação de Meirelles já está colocada uma substituição do sentido direto que põe a guerra em termos de um encontro feliz, e seus combatentes como os heróis daquela época. A obra é apresentada como um épico nacional. Dialoga com o presente de uma década ainda marcada por insurreições populares nas províncias, sobretudo no nordeste. Na conclamação à união dos patriotas, na origem étnica dos personagens podem residir alguns dos argumentos para uma interpretação alegórica da obra.

Não há dúvidas de que se inscreve no gênero histórico. O tema, distante no tempo, traz à cena a sacralidade do “antigo”. Mas as ações dos personagens se dão no presente, eles não narram ou comentam um significado. Mostram-se a público por meio de suas ações, em torno do conflito.

Críticos citados por Paio elogiam a unidade da tela de *Guararapes*, unidade esta que estaria comprometida em *Avaí*. Um desses críticos reforça a defesa, ressaltando as convenções às quais se ateu o pintor e lembrando a falta de recursos para a execução do quadro:

O autor da *Batalha dos Guararapes* procurou o *movimento* na ação das figuras e a tranquilidade na entoação geral do quadro.

Como pintor inteiramente idealista, entende que o quadro deve deixar sempre no espectador uma impressão agradável.

A realidade sofre talvez com esta convenção; mas a convenção é o arrimo da escola idealista e será ainda por muito tempo a filha predileta de todas as escolas; porque é bordão que tanto ampara o autor da obra como o observador que a contempla. (SAMPAIO, p. 25)

Seu assim chamado idealismo seria coincidente com questões da pintura italiana da primeira metade do século XIX. “Os elementos picturais de Meirelles, entre eles os da parcelização e acabamento das partes para uma metódica recomposição do todo, eram, sob esse aspecto, os mesmos da tradição neoclássica, e incapazes para a ilusão dinâmica”¹⁸⁵. O historiador Jorge Coli aproxima o fazer lento de Meirelles ao neoclassicismo, atribuindo a dificuldade da representação do movimento à poética a qual Meirelles se filia.

O esquema geral da composição é pensado segundo a ideia principal a ser transmitida pela história. E os personagens são cuidadosamente arranjados para este fim. Cada expressão é estudada e inserida da forma julgada mais conveniente¹⁸⁶.

Alguns aspectos compositivos ligados a um sentido idealista, criticados na *Batalha dos Guararapes* parecem ter sido outrora valorizados na *Primeira missa no Brasil*. A visão idílica, as figuras posadas e bem arranjadas pareceram convenientes ao tema e dotaria de uma veracidade simbólica a representação do mito fundador¹⁸⁷.

Na discussão levantada em torno das batalhas do *Avaí* e dos *Guararapes*, torna-se

185 COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes* de Victor Meirelles e sua relações com a pintura internacional. Campinas, J. Coli, 1997, p. 30.

186 A dissertação de Fabio D’Almeida Maciel mostra o processo de concepção da obra, ao longo do qual Meirelles vai estruturando a ideia geral. Esta, mesmo quando ainda sumária, já mostrava direções claras em um de seus primeiros esboços. Vemos a contínua busca pela definição dos personagens e o dessecamento de cada detalhe. Na contramão dos artistas que no mesmo período passariam a perseguir de esquemas de ilusão, muitos deles já mergulhados em questões suscitadas pela invenção fotográfica.

187 As maiores controvérsias em relação a essa obra partiram, no entanto, da acusação de plágio da pintura de Horace Vernet, *Première Messe en Kabylie*, 1853.

visível a periclitância dessa tradição “idealista” a qual identificamos a obra de Meirelles e algumas obras de Pedro Américo. A crítica se posicionou ora pelo catarinense, ora pelo “realismo” de Américo. Os supostos defeitos ilusionísticos do primeiro, no entanto, foram imputados por seus contemporâneos à falta de modelos vivos à disposição do pintor. Algumas das concepções defendidas por Meirelles são vistas no debate ora como preceitos indelévels ou são identificadas ao convencionalismo de um “molde retórico”, nas palavras de Ângelo Agostini.

O partido pelas composições de temática moderna foi sensivelmente ampliado após 1879, é o que se nota na afirmação do articulista sob o pseudônimo “Minumus”, manifestando sobre a produção pictórica de inícios da década de 1880:

Os assuntos religiosos, como os heroicos, gregos, romanos, etc., desapareceram; matou-as ao natural a forçada incompreensão dos artistas. A sociedade atual, burguesa e utilitária, emancipada de todas as sobrenaturalidades, não compreende uma obra de arte que não seja a expressão fiel e verdadeira dos sentimentos, dos costumes, do ideal do seu tempo¹⁸⁸.

Nesse sentido, parece haver ainda menos espaço para as composições alegóricas e o estilo elevado que elas impõem.

Outro motivo de discordância entre os críticos das obras que participaram da Exposição Geral de 1879, se deu quanto à prática da citação. Esta prática era incentivada pelas instituições acadêmicas, cujo ensino se pautava em grande parte no olhar sobre os mestres, na cópia de modelos em gesso e estampas. A falta de compreensão de parte da crítica em relação às características dessa prática na tradição pictórica resultou na acusação de plágio. No caso de *Guararapes* o plágio foi apontado em expressões faciais e mãos fechadas, que seriam oriundas das estampas de Julian, ou nos soldados feridos no primeiro plano que remontariam às batalhas de Antoine-Jean Gros (1771-1835)¹⁸⁹.

A citação, empregada nas obras observadas aqui, também é mencionada em tratados retóricos como um dispositivo que ofereceria ao orador credibilidade, ao buscar argumentos

188 Gazeta de Notícias, 03/02/1888, ano XIV, n. 34, p. 2. *Apud* COSTA, Richard Santiago. O corpo indígena ressignificado: Marabá e o último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2013, p. 24.

189 As acusações de plágio também foram direcionadas à *Primeira Missa no Brasil*, como veremos mais adiante. Sobre as acusações de plágio ver: PAIO, Rangel de S. *O quadro Batalha dos Guararapes, seu pintor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Serafim J. A., 1880.

nos mestres antigos, equiparando-se a eles e trazendo sua autoridade para o discurso. Mas preceitos como esses começam a ser questionados no fim do século e o próprio estatuto da pintura histórica é relativizado.

*

Observando a crítica de arte no Brasil em fins do século XIX, podemos perceber que a alegoria aparece não apenas como ornamentação dos discursos críticos, mas como instrumento interpretativo.

A prática alegórica interpretativa levou as obras de Victor Meirelles e de outros artistas brasileiros do período a serem interpretadas em torno de significações mais amplas.

Considerar a existência dessa forma interpretativa possibilitou a indagação sobre a configuração de um discurso alegórico em relação a algumas obras do século XIX no Brasil. Podemos então colocar a pergunta se a atribuição de significados alegóricos a determinadas obras partiria da própria construção do pintor ou muito mais das interpretações que a obra adquiriu ao longo dos anos.

Das obras observadas neste capítulo, obviamente trata-se muito mais da interpretação. Mas por outro lado elas mesclam elementos compositivos e simbólicos que auxiliam nessa interpretação, uma vez que as diferenças entre gêneros encontram fronteiras muito sutis em algumas obras, mostrando-os como categorias dinâmicas.

Na prática alegórica interpretativa aqui considerada, termo que foi emprestado para pensar as artes do século XIX no Brasil, não há uma significação suprema ou a priori a ser revelada. O que parece ocorrer é a permanência de resquícios de um modo de interpretar oriundo de outros campos do conhecimento.

O diálogo com alegorias

Para compreender melhor esses esquemas compositivos que têm a ver com a “aglomeração de personagens bem posadas”, “figuras estáticas” precisamos relacioná-los às características já observadas na alegoria, estendendo-as agora com um elenco de obras

que receberam esta denominação. No caso de *Guararapes*, a denominação parece ser uma força de expressão, visando reforçar o convencionalismo ou a submissão da obra a padrões acadêmicos. Mas há certo fundo de verdade, quando identifica elementos formais que são partilhados pelas pinturas alegóricas do período.

Nos catálogos das Exposições Gerais da AIBA e da ENBA, um número significativo de pinturas, muitas delas hoje de paradeiro desconhecido, foram associadas a essa categoria de imagens. Algumas são conhecidas atualmente, e suas composições podem ser analisadas, outras, por meio de seus títulos, sugerem temas alegóricas ou parecem buscar uma interpretação neste sentido.

A seleção apresentada no quadro localizada na página a seguir não considera as obras que sugerem um tema oriundo da mitologia greco-romana, temas religiosos ou literários, sem uma referência direta à alegoria. Embora essas temáticas tenham sido ainda mais abundantes nas exposições, sobretudo com a aproximação do fim do século. Nota-se muitos títulos alegorizantes, para pinturas que a princípio podem não o ser. Temas prosaicos são investidos verbalmente de conteúdo simbólico.

Algumas dessas obras foram intituladas a posteriori com o termo alegoria. Na Exposição Geral de 1879, constava a já mencionada pintura de Manuel Dias de Oliveira, *Alegoria à Nossa Senhora da Conceição* (nomenclatura atual), na ocasião intitulada *Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino* (1815). O termo acrescido posteriormente, que já constava em catálogos de 1923, revela a existência de um entendimento sobre o gênero que identifica essa pintura como tal (ver capítulo I).

Para pensar os critérios sobre os quais se baseava o entendimento do gênero naquele século, é preciso recorrer a críticas e descrições das obras, muitas das quais hoje não localizadas.

No Catálogo da EGBA de 1884, o quadro de Oscar Pereira da Silva, *Alegoria ao Renascimento da Arte*, foi acompanhado da seguinte descrição:

Pintura decorativa na parede de fundo da sala da biblioteca da Academia. O jovem Giotto, pastor, entretinha-se enquanto pastava seu rebanho, em desenhar com giz sobre as pedras do campo. Tomando por modelo as suas ovelhas: Cimabue, indo de viagem, o

surpreende, e admira o talento precoce deste menino. Completam a composição diversos objetos próprios das belas artes, fragmentos arquitetônicos, e nos últimos planos alguns edifícios notáveis da época do Renascimento. (LEVY, 1990, p. 274)

A descrição parafraseia a anedota, com ares de fábula, contada pelo cronista florentino Filippo Villani (1325-1407), posteriormente replicada por Giorgio Vasari (1511-1574). Muitos detalhes da cena remetem a uma ideia de cultura classicista. Nem todos podem ser percebidos pelo desenho que interpreta a obra no catálogo da mostra. Mas é possível perceber que se trata de versão diferente do mesmo tema da pintura hoje pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o título *Infância de Giotto* (1905). A descrição do quadro o apresenta como um painel decorativo, e, enquanto tal, o artista o aproxima da alegoria. Já a versão posterior do tema se coloca como pintura de cavalete sem colocar-se como uma representação alegórica.

O título da primeira versão direciona nossa leitura para uma significação alegórica. Uma cena descritiva é intitulada *Alegoria ao Renascimento da arte*. Neste caso, o que se apresenta é uma prefiguração, Silva pinta o sentido direto, próprio ou literal, e o título nos remete à abstração, à figuração. A iniciação de Giotto no desenho prefigura o renascimento da arte.

Este tipo de operação exige do observador uma interpretação alegórica para que a obra se concretize como tal. Em *Pax et Concordia* a operação é o inverso, Américo pinta a abstração, reforçada pelo título. Esta abstração quer aludir ao sentido próprio, mas não literal, da Proclamação da República.

A concepção medieval de “sentido literal” se refere ao que “está escrito”, concretamente em letras¹⁹⁰. Portanto, é preciso distinguir entre sentido literal próprio e sentido literal figurado, que, se transposto para a análise da pintura, seria o caso da obra de Pedro Américo.

No final do século XIX abundam os títulos alegorizantes como o mencionado, assim como as cenas mitológicas, sejam nas cenas de gênero ou nas pinturas decorativas de caráter público e privado.

190 HANSEN, 2006, p. 119-120.

Exposição Geral de Belas Artes de 1884

Cândido Caetano de Almeida Reis. *A Miséria e o Gênio* (grupo original em gesso)

Décio Rodrigues Vilar. *O Anjo das Artes* (pintura, cópia)

Jankowski. *Arquitetura* (pintura, Coleção Friedrich Anton Steckel)

João zeferino da Costa. *A Caridade* (pintura, Seção Escola Brasileira)

Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. *Alegoria* (dois projetos para medalhas em gesso)

Leôncio da Costa Vieira. *A catequese: paisagem histórica* (pintura)

Lipré. *As duas rivais* (Coleção Friedrich Anton Steckel)

Manuel Dias de Oliveira, dito Brasiliense. *Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino* (pintura, 1813)

Exposição Geral de Belas Artes de 1884

Belmiro Barbosa de Almeida. *Uma fantasia* (pintura)

Estevão Roberto da Silva. *Alegoria: A Caridade* (pintura, pertence à Sociedade Brasileira de Beneficência)

A lei de 28 de Setembro de 1871 (pintura, esboço)

Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. *Aurora: estudo decorativo* (pintura)

Crepúsculo: estudo decorativo (pintura)

Generoso Frate. *Da terra ao céu* (seção de pintura, desenho a fumaça) *Do céu à terra* (seção de pintura, desenho a fumaça); *Êxtase* (seção de pintura, desenho a fumaça); *Uma paleta suja* (pintura)

Guilherme dos Santos. *A árvore da morte (morro de Santos Rodrigues)*

João Zeferino da Costa. *A pompeiana* (Seção Escola Brasileira); *A caridade* (Seção Escola Brasileira)

José Ferraz de Almeida Jr. *O derrubador brasileiro* (pintura)

Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria. *Alegoria representando as artes* (pintura)

Louis Rochet. *Modelo da estátua equestre de D. Pedro I* (escultura, bronze)

Luiz Ribeiro. *Primavera* (pintura)

Manuel Dias de Oliveira, dito Brasiliense. *Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino* (pintura, 1813)

Oscar Pereira da Silva. *Alegoria ao Renascimento da Arte* (pintura)

Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *A Carioca* (pintura, 2ª versão); *A noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor* (pintura)

Rodolfo Bernardelli. *A Faceira* (escultura em gesso)

Exposição Geral de Belas Artes de 1890

João Zeferino da Costa. *A pompeiana* (Seção Escola Brasileira); *A caridade* (Seção Escola Brasileira)

Generoso Frate. *Da terra ao céu* (seção de pintura, desenho a fumaça)

Manuel Dias de Oliveira, dito Brasiliense. *Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino* (pintura, 1813)

Henrique Bernardelli. *Mater* (pintura) ; *Saudade* (pintura); *Inverno* (aquarela)

Exposição Geral de Belas Artes de 1896

Aurélio de Figueiredo. *Paraíso (finde siecle)*

Manuel Rodrigues Lopes. *Figura da República*

Viscondessa de Sistello. *A Saudade*

Eliseu d'Angelo Visconti. *A comunhão*

João Corrêa de Faria. *Alegoria de Sta. Cecília, desenhada em perspectiva para o coro da matriz da Candelária (composição do professor J. Zeferino da Costa)*

Henrique Bernardelli. *Decoração da cúpula do salão principal do Instituto Nacional de Música*

Exposição Geral de Belas Artes de 1897

Henrique Bernardelli. *Angústia; Ócio; Mártir; Monólogo*

Augusto Luiz de Freitas. *Jacobina*

Desenho que traduz a obra de Generoso Frate, *Uma paleta suja*, no catálogo da EGBA de 1884.

Desenho que traduz a obra de Generoso Frate, *Da terra ao céu*, no catálogo da EGBA de 1884.

Desenho que traduz a obra de Belmiro de Almeida, *Uma fantasia*, no catálogo da EGBA de 1884.

Desenho que traduz a obra de Oscar Pereira da Silva, *Alegoria ao Renascimento da Arte*, no catálogo da EGBA de 1884.

Oscar Pereira da Silva. *Infância de Giotto*. Óleo sobre tela, 1895, 138 X 75 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Desenho que traduz a obra de Guilherme dos Santos, *A árvore da morte (morro de Santos Rodrigues)*, no catálogo da EGBA de 1884.

O crítico de arte e publicista Félix Ferreira (1841-1898) assume a alegoria claramente como uma categoria: “Na alegoria concorreram os Srs. Leopoldino Joaquim de Faria com a das *Artes*, a qual, apesar de não poucos defeitos, é o melhor trabalho que expôs; o Sr. Estêvão Roberto da Silva com a da *Caridade*, e o do Sr. Pedro Américo com as da *Noite* e da *Carioca*.” Dentre as obras alegóricas das exposições citadas, Félix Ferreira critica o esboço de Estêvão da Silva que participa da EGBA de 1884:

O Sr. Estêvão é um artista laborioso e modesto, tem amor à arte, mas parece-me que não a tem estudado bastante; os seus retratos geralmente são duros e o desenho pouco castigado; ainda assim, alguns dos expostos são dignos de ver-se; outro tanto não diremos da sua *Alegoria da Lei de 28 de Setembro*, mesmo como esboço deixa muito a desejar. (FERREIRA, 2012, p. 217)

Muitas dentre as pinturas incluídas neste gênero têm apenas sua existência mencionada, sem notícias mais recentes de seu paradeiro, como a alegoria da *Lei de 28 de Setembro* de 1871, de Estêvão Silva.

Como é o caso desta pintura citada por Manuel de Araújo Porto-Alegre. O intelectual parece compreender a alegoria, entre outros modos, como personificação, como fica demonstrado na descrição de uma obra que se localizava no Paço Imperial: “*O gênio da América*, que decorava o teto da principal sala deste paço, foi sempre considerado como primorosa produção; há imensos contemporâneos que ainda se recordam de suas belezas: esta obra foi substituída por outra alegoria pintada por Manuel da Costa”¹⁹¹

Com a Reforma Pedreira, a biblioteca da Academia passa a ser aberta todos os dias e a todos. Neste momento seu acervo é ampliado e o ambiente é decorado com a pintura de Pallière¹⁹², já mencionada no primeiro capítulo deste estudo. A *Alegoria às Artes* (1855) ocupava o centro do teto da biblioteca e era cercada por pequenas pinturas de retratos de artistas célebres, também pintados por Pallière (já citados no capítulo I). Gonzaga-Duque

191 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Araújo Porto-Alegre: singular & plural*. Júlia Kovensky; Leticia Squeff (organizadoras). São Paulo: IMS, 2014, p. 264.

192 SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 123.

avalia a pintura como perfeitamente adequada aos que se esperava de uma pintura decorativa destinada àquele tipo de espaço:

A composição é de uma simplicidade tocante, de uma preciosa pureza de linhas que lembra, em harmonia e singeleza, a severidade das linhas gregas. O colorido é simples, rico em limpidez, feliz na tonalidade. O caráter decorativo relaciona-se perfeitamente com o fim a que a sala é destinada, e com o caráter do edifício. Nem mais um desperdício de linha, uma prolixidade, um desgarre de pincel. Sob a cúpula azul do céu estão reunidas a escultura, a arquitetura e a pintura. A arquitetura, a grande arte social por excelência, figura no centro, sobre uma grande cadeira grega, tendo ao lado as co-irmãs. As expressões dessas três figuras, delineadas pelo molde formoso e ao mesmo tempo grave de onde saíram as peregrinas belezas do paganismo, se traduzem em serenidade, saber e talento. Sobretudo, a que preside a reunião patenteia, nos corretíssimos traços fisionômicos, galhardo talento, e soberana calma. (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 126)

A cultura pagã é evocada como elogio à composição. As qualidades do Antigo estariam presentes em sua harmonia e simplicidade. Com sua descrição, Duque revela diversas características que julga adequadas a uma alegoria. Seu foco é sobre as expressões gerais das figuras, no modo como se presentificam. Utiliza a relação de parentesco para caracterizar a proximidade e equidade entre as artes, tratadas como coirmãs. Verifica a adequação ao espaço, exigida ao gênero decorativo. Por conta da localização para a qual foi concebida, a obra também foi conhecida como *Alegoria à Reforma dos Estudos*.

As composições alegóricas de Pallière são mencionadas por Gonzaga Duque (anexo II) como uma das vertentes prediletas do pintor, ao lado dos motivos bíblicos.

Pedro Américo

Mais lembrado por suas pinturas históricas, Pedro Américo explorou com grande interesse motivos simbólicos, como foi visto no primeiro capítulo, aos quais parecia recorrer como a uma fonte de temas “universais”. Os temas religiosos e alegóricos foram muitas vezes compreendidos ao mesmo nível daqueles históricos, como os mais elevados na hierarquia dos gêneros pictóricos¹⁹³. Esse caráter elevado talvez fosse motivação suficiente para a dedicação de um pintor erudito a temas como esses, que permitiam ao pintor praticar

193 Essa hierarquia colocava nos mais altos postos as obras que tinham como tema figuras humanas em interação, representando ações elevadas, caso da pintura histórica, religiosa e alegórica. O retrato, pois tem como a figura humana, as cenas de gênero, que representa pessoas em ações ordinárias, pinturas de animais, paisagens e por último a natureza-morta.

sua erudição por meio de um repertório oriundo de fontes literárias¹⁹⁴.

Sua incursão na alegoria é cercada de polêmica. *A Carioca* é apresentada a público como sua primeira grande composição original. A voluptuosidade identificada por alguns críticos e a relação ambígua entre forma e significação simbólica norteou parte das críticas. A um autor que se identifica pelo pseudônimo Gonzalez Coques¹⁹⁵:

As pessoas que tem falado da *Carioca* exaltam sobretudo a ideia que teve o autor do quadro de abandonar o *sedição* (!) tipo indígena, usado até hoje nas nossas alegorias pátrias.

Não sabemos onde esteja a *verdade* da alegoria a não ser assim, revelando o tipo e a natureza que representa.

Quanto a nós, o grandioso da ideia perdeu-se na adoção do tipo. Pode[-se] representar tudo, mas a *Carioca*, certamente não.

Apague o Sr. P. Américo a etiqueta que escreveu à beira do seu quadro, e ninguém encontrará ali a nacionalidade da alegoria, ninguém dirá que é uma ficção brasileira. [...] Faltou-lhe o brasileirismo. [...] Quiseramos que o muito que lá [na Europa] se aprende fosse aplicado nas coisas que se fizessem aqui, mas imprimindo-se-lhes um cunho de nacionalidade, a fim de que um dia pudesse haver - a arte brasileira¹⁹⁶

As críticas na imprensa demonstram que a obra fora compreendida como uma alegoria, o que de fato é, que para o autor anônimo pode ser entendida como sinônimo de ficção. Mas, ao mesmo tempo em que elogia o abandono do tipo indígena para a representação da alegoria nacional, reclama a ausência do “brasileirismo” na obra, falta que resulta a seu ver na inadequação do título à figura.

Corroborando o caráter mítico que Pedro Américo parece ter almejado para sua ninfa, Cardoso de Oliveira narra simbolicamente o processo de execução do quadro: “Pedi às Musas sorrisos, mel às flores, frescura às gotas de orvalho, cores ao crepúsculo, candura ao olhar das criancinhas, fogo ao sol, vida à natureza e amor ao coração, e compôs assim a sua palheta! E quando despertou desse sublime devaneio... pintou a *Carioca*!”. (CARDOSO, 1943, p. 40). Mesmo a descrição de Cardoso de Oliveira é apartada das cores locais, convoca forças naturais, mas reunidas de lugares indeterminados. No entanto, sua pretensão com a pintura de *Carioca* foi a projeção de novos paradigmas para a representação nacional, pautada num idealismo universal e moderno.

194 Fábio Maciel relembra-nos a exploração do epíteto artista universal atribuído primeiramente por Arthur Dias em 1907, e posteriormente com mais ênfase por Luis Martins em 1994. Sua reivindicação de pintor universal ainda foi complementada com o cargo de professor do primeiro curso de história da arte, estética e arqueologia na AIBA, curso que começa a ser esboçado com suas Considerações Filosóficas e trabalhando como conservador da Seção de arqueologia do Museu Nacional. MACIEL, 2016, p. 16.

195 O nome é emprestado do pintor flamengo do século XVII.

196 COQUES, Gonzalez. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1865. p.2.

Pedro Américo reside a maior parte de sua vida na Europa, sobretudo em Florença, onde pinta as obras mais importantes da maturidade de sua carreira. A atenção do pintor aos temas alegóricos ocorre de forma mais intensa na década de 1880, com temas como *Il Genio d'Italia* (1880) e estudos aos quais são chamados atualmente de “Alegorias”. Em novembro de 1886 foram adquiridas onze telas de Pedro Américo para o acervo da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre as quais, a 2ª versão de *A Carioca*. Segundo este contrato¹⁹⁷ Pedro Américo se comprometeria em pintar gratuitamente uma grande tela sobre a história nacional, de assunto não especificado naquele momento.

Depois de pintada a laureada tela *Independência ou Morte*, o artista passa a trabalhar não no quadro histórico prometido ao Império, mas em outro tema de envergadura histórica, cuja notícia é mencionada pela imprensa italiana, que se refere à preparação de um esboço sobre uma grande tela intitulada *L'Abolizione della schiavitù*, em 2 de maio de 1888¹⁹⁸, antes da oficialização da abolição portanto.

Em carta datada de 10 de julho de 1888¹⁹⁹, há o registro de que a princesa Isabel visitara em Florença o esboço do quadro *Libertação dos Escravos*, comentado no primeiro capítulo. A esse tempo, Américo demonstra o interesse de que o quadro fosse adquirido pelo Governo Imperial, em correspondências com autoridades brasileiras, como o Barão de Loreto, Ministro dos Negócios do Império.²⁰⁰

Decretado o fim da escravidão no Brasil, D. Pedro II encontrava-se com a saúde debilitada em Milão e só teria sido comunicado nove dias depois²⁰¹. Ocasão quase oportuna para que o esboço fosse oficialmente apresentado, se já não o tivesse, para assegurar que o

197 O contrato se encontra no Museu Regional de Areia. Ver ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. Pedro Américo e o olhar oitocentista. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002., p. 85.

198 Idem, p. 85.

199 Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

200 Também pode ter ocorrido a apresentação do esboço de *Libertação dos Escravos* ao próprio Imperador em 8 de abril de 1888, quando da “Inauguração Solene da Exposição do Quadro Comemorativo da Proclamação da Independência do Brasil”. Tratava-se da apresentação oficial do quadro *Independência ou Morte*, com a presença do Imperador D. Pedro II, da Imperatriz Teresa Cristina, a Rainha Vitória da Inglaterra e outros monarcas europeus, na Academia Real das Bellas Artes de Florença. As informações sobre os convidados podem ser vistas no folder/ convite para a “Inauguração Solene da Exposição do Quadro Comemorativo da Proclamação da Independência do Brasil”

201 SCHWARCZ, Lília Moritz. As barbas do imperador : D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 442.

quadro quando finalizado pudesse ser adquirido pelo Império²⁰².

Em correspondência de 13 de setembro de 1889 o Ministro do Império informa ao pintor que a tela sobre a abolição da escravidão fora aceita em substituição ao quadro de história nacional proposto pelo contrato de 1886. Foram concedidos mais dois anos de prazo para a execução em ponto grande do novo tema²⁰³

No entanto, em 15 de novembro do mesmo ano a situação política do Brasil mudaria completamente, com a Proclamação da República e o exílio da família imperial. Ao que tudo indica o projeto permaneceu no estágio do primeiro esboço visitado pela Princesa. Exceto por breves notícias na imprensa italiana, o esboço permaneceu pouco comentado: “Atualmente Américo está trabalhando em torno de uma vasta composição, destinada a recordar a abolição da escravidão no Brasil”²⁰⁴.

Cardoso de Oliveira afirma que o esboço, para aquela que seria uma vasta pintura, estava concluído quando a República é proclamada no Brasil. O artista compreendeu então que o compromisso com o Império para a execução da tela da abolição estava “caduco” por motivos de força maior:

Após tão transcendente fato, o Artista julgou caduco o aviso do Governo Imperial, concedendo-lhe a aludida importância para a execução de sua grande tela; mas não prejudicado, entretanto, o compromisso que com ele aquele Governo havia tomado. Abandonou, portanto, o assunto, abrindo mão da vantagem pecuniária; e, em vez do painel já encetado, pintou em menores proporções, o seu *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*. (OLIVEIRA, pp. 165-166)

Os motivos estudados para *Libertação dos Escravos* seriam então repensados para compor *Pax et Concordia* em 1902²⁰⁵.

202 Cardoso de Oliveira menciona o fato de que Pedro Américo já havia proposto ao governo imperial a execução de quadro sobre o tema da abolição desde 1888, sem indicar a data precisa dessa proposição. OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1943, p. 164.

203 OLIVEIRA, 1943, p. 165.

204 “L’Americo esegui ancora in Firenze una trentina di quadri, di assai grandi proporzioni, tra i quali La proclamazione dell’Indipendenza del Brasile, che misura dieci metri di lunghezza e venne, con grande solennità, inaugurato nel Regio Istituto di Belle Arti, alla presenza dell’Imperatore e dell’Imperatrice del Brasile, della Regina d’Inghilterra e della Regina di Serbia, di tutto il Collegio Accademico Fiorentino e di molti insigni personaggi. Presentemente l’Americo sta lavorando intorno ad una vasta composizione, destinata a ricordare l’abolizione della schiavitù nel Brasile”. GUBERNATIS, Angelo de. *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, Scultori e Architetti*. Firenze: Angelo Gubernatis, 1889, p. 17.

205 A quantia combinada para a execução fora de 10 contos de reis, valor a ser pago em duas prestações, a primeira na entrega do segundo esboço e a segunda na entrega da tela. A carta do Barão, Ministro do Império, encontra-se em arquivo familiar no Rio de Janeiro. ROSEMBERG, 2002, p. 98.

Decretada a Abolição da Escravatura a 13 de maio de 1888, proliferam alegorias que se referem ao acontecimento. Entre elas um esboço para uma grande pintura, executado pelo pintor Aurélio de Figueiredo (1854-1916) irmão de Pedro Américo. Sobre a existência do esboço foi encontrada apenas uma resenha de jornal, assinada por Dr. Ennes de Souza²⁰⁶:

Tela alegórica da abolição

(...)

Por esse pequeno e ligeiro esboço se pode já bem avaliar da elevação e justeza da concepção do artista, que, em uma alegoria cheia de verdade e de grandeza, conseguiu consubstanciar toda a história do abolicionismo no Brasil em uma síntese potente, na verdadeira altura da epopeia que ela comemora.

(...)

A estátua simbólica da pátria é pela primeira vez no Brasil representada no quadro de Aurélio de Figueiredo por uma bela mulher em mármore, como convém a idealização e a concretização simultânea do sentimento nacional. Rompeu assim o artista com o anacronismo do “caboclo emplumado”, não aceitando essa força componente de nossa nacionalidade como única, quando para esta resultante concorrem ainda os elementos africano e europeu, não podendo de certo a pare ser tomada pelo todo.

Esta feliz ideia é uma das mais arrojadas originalidade do quadro; todas as mais belezas complementares ou decorativas decorrem dessa nova concepção da pátria brasileira. A glória coroando a pátria, a poesia espargindo incenso na trípode ardente, a musa da história – Clio, inscrevendo as datas memoráveis da abolição no escudo nacional, são corolários da figura principal.

A parte tocante do quadro é a família negra, composta do que ela tem de mais fraco: o velho, a mulher e a criança. Ajoelhados perante o altar da pátria, que acaba de redimi-la, representa ele no velho o passado de horrores da escravidão; na mulher o presente de alegria que surge da angustia e na criança o futuro cheio de bênçãos da liberdade.

(...)

O tom essencialmente democrático do quadro é dado pela imensa multidão, onde de destacam os principais promotores da abolição, isto é, daqueles que na imprensa, nos comícios, na propaganda o por atos imorredouros, mais hajam trabalhado, sofrido ou conseguido em prol da liberdade. Esta parte do quadro é exatamente a mais difícil para o artista. E aquele que exige o emprego de toda a sua probidade e todo o seu critério – ambos acima de qualquer dúvida.

(...)

Dr. Ennes de Souza. (O PAIZ. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1888, p.2)

A descrição²⁰⁷ de Dr. Ennes de Souza sobre o esboço de Aurélio de Figueiredo e as pinturas que evoca, criam uma imagem fugidia, mas sugestiva do que teria sido esse esboço. A pintura existe apenas enquanto descrição que é dotada de pontos eloquentes e referências aos monumentos antigos, sugerindo a possibilidade de equiparação a eles, e caracterizando a

²⁰⁶ Trata-se possivelmente do engenheiro, nascido no Maranhão, primeiro diretor da Casa da Moeda no período republicano.

²⁰⁷ O artigo está transcrito integralmente no anexo desta dissertação.

composição como a de uma epopeia, digna do acontecimento histórico que narra.

É a primeira vez que, ao se comentar uma obra que trata do tema da escravidão, é feita referência às lutas dos escravos e ao movimento abolicionista. Pela variedade de figuras que comenta, percebemos que o negro assume diferentes papéis no esboço, e não apenas aquele do escravo suplicante

O fato de o pintor ter buscado o apoio de pequenos doadores privados é um sinal das dificuldades para a execução de uma obra com essas pretensões, bem como o aparente desinteresse da corte do Rio de Janeiro sobre o tema. Estavam ainda no mês de maio de 1888, muito próximo ao calor dos acontecimentos, mesmo assim o artista parecia não cogitar receber apoio estatal para a execução de sua obra²⁰⁸.

Figueiredo também certamente sabia das transações do irmão em Florença para conseguir semelhante propósito, assim como sabia de suas dificuldades para consegui-lo.

Outras notícias ainda não foram localizadas sobre seus sucessos ou insucessos. Mas Aurélio de Figueiredo irá executar uma obra com propósito semelhante para representar a abolição da escravidão na província do Amazonas, oficializada a 10 de julho de 1884, sobre a qual já estaria trabalhando no momento em que é decretada a abolição completa em todo o Império. A obra encomendada pelo governo local será concluída aproximadamente em 1888. Encontra-se na mesma localização, na Biblioteca Pública do Amazonas desde 1907.

Em *Redenção do Amazonas* (p. 25) como também costuma ser chamada, vemos os mesmos esquemas de emprego de níveis simbólicos distintos, observados em *Libertação dos Escravos*. O mestiço, o negro e a nativa que ocupam o lado esquerdo do quadro e apresentam com seus gestos e aclamações o nível mais elevado de simbologia, representantes da cultura ilustrada amazônica responsável pela abolição, figurada por alegorias da pintura, da poesia, escultura, música, das artes aplicadas, comércio, justiça, teatro. Há ainda uma figura que pode ser interpretada como uma alegoria da imprensa. Um gênio ou *puto* sobre uma pilha de

208 O pedido de apoio popular e não o estatal podia ser resultante das dificuldades políticas do império, mas também por ser fruto das ideias políticas de Aurélio, que apoiava o sistema republicano e era próximo às correntes positivistas.

Manuel Dias de Oliveira. *Alegoria do Nascimento de D. Maria da Glória*. 1819. Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Manuel Dias de Oliveira. *Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino*. 1813. Museu Nacional de Belas Artes.

Eduardo de Sá. *A formação da Pátria*. Col Conselho Municipal do Rio de Janeiro.

Almeida Jr. *A Pintura*. 1892, óleo sobre tela, 250 x 125 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Oscar Pereira da Silva. *Alegoria à Indústria*. Vila Penteado.

Pedro Américo. *Alegoria*. 1895, óleo sobre tela, - 57 x 46 cm.

Eliseu Visconti. *A Providência guia Cabral*. 1899, óleo sobre tela, 180 x 108 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pereira Netto. *O pranteado artista Estevão Silva*. 1890, Museu Afro Brasil.

A república fancesa e a brasileira. *Revista Illustrada*, 21 jun 1890.

Alberto Delpino. *Alegoria a Floriano Peixoto*. Ca. 1891.

jornais, exhibe um exemplar que anuncia a notícia da libertação.

Dentro deste contexto tal pintura assume grande importância por ser a mais ambiciosa produção sobre o tema que chega a ser concluída e devidamente adquirida pelo Estado.

Dr. Ennes também menciona o projeto para a execução do quadro alegórico “Epopéia Africana no Brasil” de Décio Villares, apontando-o como pintor igualmente consciencioso. A tela, quando concluída, seria destinada à Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Villares também publica uma circular em julho de 1888, solicitando a contribuição da população para a execução da obra e explicando o sentido didático do projeto. Segundo descrição do esboço, feita por Lemos, o quadro representava os elementos étnicos formadores da nacionalidades, e personagens ilustres conhecidos da Batalha de Guararapes, Felipe Camarão, Henrique Dias, entre outros. Pela descrição, o quadro representaria vários momentos da história dos africanos no Brasil, o que possivelmente justificava o título de epopeia²⁰⁹.

Villares falece antes de concluir a obra, somando mais um projeto inacabado de representação do fim da escravidão no Brasil²¹⁰.

Neste tempo, Pedro Américo produz *Alegoria* (1889) possivelmente pensada como um estudo para compor sua tela sobre a abolição. Posteriormente o conjunto integrará a composição de *Pax et Concordia*. A imprensa italiana noticia suas atividades:

E o pintor Américo, infatigável e afortunado, já tem por mãos outra grande tela, A Abolição da Escravidão, quadro de grandes proporções, concebido assim mesmo magistralmente. Ao novo quadro, que veremos por certo exposto em Florença, desejamos de coração as honras e a glória reservadas às grandes telas que o Convento da SS Anunziata e a Academia das Belas Artes e a nossa cidade não podemos jamais esquecer. (L’Arti. Florença, Roma, Torino, 2, mai 1888, ano XVI, n° 1)²¹¹

209 MORAES, Renata Figueiredo. As festas da Abolição: o 13 de Maio e seus significados no Rio de Janeiro (1888-1908). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2012, pp. 247-252.

210 O historiador José Murilo de Carvalho, desconhecendo outras tentativas de representação do elemento africano resalta a importância do esboço “Epopéia Africana”: “Décio Villares, numa exceção indiscutível, foi o único pintor da época a exaltar a raça negra, em sua *Epopéia Africana no Brasil*”. De fato, a obra de Villares tinha uma pretensão distinta das demais, a de exaltar a raça negra numa obra monumental, no lugar de apenas representar um episódio da história do Brasil, no caso a Abolição da Escravatura sob o ponto de vista da monarquia. CARVALHO, José Murilo de. “A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.” *São Paulo: companhia das letras* 2003, p. 84.

211 “E il pittore Americo, infatigabile e fortunato, ha già per mani un’altra grande tela *L’Abolizione della shiavitù* quadro di grandi proporzioni, concepito anch’esso magistralmente. Al nuovo quadro, che vedremo di certo espoto in Firenze auguriamo di cuori gli onori ed la gloria toccati ale grandiose tele che il Convento della SS Anunziata ed l’Accademia delle Belle Arti ed la nostra città non potranno mai dimenticare”. *L’Arti*.

Outro periódico comenta o processo de produção da tela:

A ele o nosso afetuosíssimo “até breve”, porque Pedro Américo estará no inverno próximo mais uma vez em Florença, para pôr-se novamente ao trabalho já preparado com o bem sucedido esboço de uma grande tela: A abolição da escravidão. O assunto é altamente patriótico, humanitário. O quadro será digno sempre de Pedro Américo. E é dito tudo. (Alberto).²¹²

Quase uma década depois, Pedro Américo irá expor o esboço de *Paz e Concordia* (MASP) na Exposição Universal de Paris de 1900, o quadro *Honneur et Patrie*. Vemos em ambas as telas convenções figurativas semelhantes, pensadas como painéis de estilo decorativo. Cardoso Oliveira também nota a semelhança entre *Honneur et Patrie* um dos núcleos de *Pax et Concordia*:

(...) tomou o pincel e arrancou da misteriosa e fecunda palheta a “Honra e Pátria”, tela de grandes dimensões, de estilo decorativo original, e de grande caráter como concepção, desenho e expressão estética, que lembra as brilhantes páginas de Paulo Veronese; e a grandiosa “Paz e Concórdia” (alegoria da Civilização), colossal painel, cuja execução cheia de seiva e de recursos imaginativos assegura-lhe um dos primeiros lugares entre os mais seletos primores da pintura hodierna. Nessa vigorosa composição o talento de Pedro Américo manifesta-se em todo o seu esplendor; e um observador desprevenido tomá-la-ia certamente por uma dessas obras capitães, em que se reúnem todas as fantasias e todas as opulências contidas no cérebro de um grande artista! (p. L, Notícia Biográfica de o foragido, por J. M. CARDOSO DE OLIVEIRA, em agosto de 1899:)

A melhor reprodução da obra foi localizada numa edição americana que comenta a Exposição Universal. Neste catálogo, ela é descrita como uma composição convencional, presa à estética oficial francesa:

Em Paris, Pedro Américo, discípulo de Cogniet, Horace Vernet, and Robert-Fleury, vivendo em Florença, manifesta sua gratidão por sua formação francesa enviando uma grande tela, muito no estilo oficial francês, *Honneur et Patrie*, na qual uma convencional

Firenze, Roma, Torino, 2, maggio 1888, anno XVI, n° 1.

212 “Lui il nostro affetuosissimo a rivederci, perché Pedro Americo sarà nell’inverno prossimo ancora a Firenze, per porsi nuovamente al lavoro già preparato con il riuscito bozetto di una gran tela: L’abolizione della schiavitù. Il soggetto è altamente patriottico, umanitario. Il quadro sarà degno sempre di Pedro Americo. Ed è detto Tutto. (Alberto)”. *L’arte rivista illustrata de lettere, di arti ed di società*. Firenze, Roma, Milano, 19 maggio, 1888 anno XVI, n°2-3, p. 12.

Patrie, com uma convencional figura voando balançando pesados ramos de palma sobre sua cabeça, distribui a estrela da Legião de Honra a soldados apreciativos, magistrados e mecânicos.²¹³

O comentarista não esconde seu aborrecimento com a recorrência dessas convenções alegóricas, que povoam a visualidade francesa da Terceira República. Essa ênfase sobre a figura da Pátria pode ser observada em muitas obras presentes nas exposições francesas próximas ao ano de 1900 (p. 60). Se *Honra e Pátria* inaugura o tema da República de caráter patriótico e combativo na obra de Pedro Américo, símbolo dos sentimentos cívicos, *Pax et Concordia* seria a apoteose destes princípios, antes apenas esboçados: “Acima deste quadro, e como produto da fantasia, está, porém, o da alegoria da *Civilização* (...) N’esse grandioso painel [*Honneur et Patrie*], de estilo igualmente decorativo, sintetiza Pedro Américo as glórias do século, sem evocar as tristezas d’este nem as dos que o precederam”²¹⁴.

E mais adiante:

O modo de compreender e desenvolver o assunto – tanto quanto é possível julgar-se do esplêndido esboço e da parte já terminada da pintura – dá-lhe um caráter de universalidade, que, junto aos primores de uma execução cheia de seiva e de recursos imaginativos, assegurarão a essa obra um dos primeiros lugares entre as mais seletas criações da arte moderna²¹⁵.

Enquanto isso, pessoas próximas ao pintor estão envolvidas em negociações para uma possível aquisição da obra. Seu genro estabelece diálogo com o Senador Antônio Lemos do Pará, que se mostra muito interessado em adquirir *Pax et Concordia* para seu Estado. Enquanto um marchand, no Rio de Janeiro, trava negociações com o Barão do Rio Branco, então Ministro das Relações Exteriores. As conversas com o Barão caminham mais

213 “At Paris, Pedro Americo, pupil of Cogniet, Horace Vernet, and Robert-Fleury, living in Florence, testifies his gratitude for his French training by sending a large canvas, much in the French official Style, *Honneur et Patrie*, in which a conventional *Patrie*, with a conventional flying figure balancing heavy palm branches over her head, distributes the star of the Legion of Honor to appreciative soldiers, magistrates, and mechanics”. Seis pintores brasileiros são mencionados na seção internacional da exposição: Pedro Américo, Pedro Weingartner, Rodolpho Bernardelli, Insley Pacheco, Modesto Brocos, Eliseu Visconti. WALTON, W.; SAGLIO, A.; CHAMPIER, V. *Chefs D’Oeuvre of the Exposition Universelle 1900*. Philadelphia, EUA: George Barrie & Son, 1900, p. 81 (tradução nossa).

214 J. M. OLIVEIRA, 1898, p.184.

215 Idem, ibidem.

ligeiramente, e em novembro de 1903 o quadro é remetido ao Rio de Janeiro, seu esboço exposto em Paris²¹⁶.

E mais adiante Cardoso fala sobre as dificuldades encontradas para sua participação na Exposição Universal de Paris de 1900, exposição da qual o Brasil não participou oficialmente. Pedro Américo e outros brasileiros expõem na seção internacional:

Ei-lo atualmente em Paris, alquebrado no físico, mas pasmando aos mestres franceses pelo mérito das suas produções, das quais umas destinadas a granjear-lhe o pão quotidiano, outras a preencher a lacuna que constituirá na próxima exposição de 1900 a lamentável abstenção do nosso país; circunstância essa que, dificultando sobremodo a admissão das telas de Pedro Américo — a quem repugna vê-las expostas em secções estrangeiras — na grande mostra universal da inteligência e do trabalho, cria-lhe uma situação excepcionalmente desfavorável, que só o esplendor do próprio mérito poderá superar. (CARDOSO, 1898)

A versão final da tela foi concluída em dezembro de 1902. Pedro Américo escreve ao ministro do interior José Seabra oferecendo o quadro pela quantia que fosse possível ao governo:

Tenho concluído um quadro representando a República do Brasil saudada pelas principais potencias do mundo. Esse quadro que, sob o nome de Pax e Concordia figurou esboçado na última Exposição de Paris, já tem sido reproduzido de diversos modos (Com as modificações provisórias que eu lhe fiz para o tornar aceitável naquela exposição num momento de injustas prevenções contra o nosso país); e é provável que seja conhecido de V. Ex^a pelas inúmeras reproduções do esboço. Uma espécie de apoteose da Nação que entrou, finalmente, num período de paz e concórdia, graças à sabedoria do seu governo; e creio que não será mal recebido pelo público brasileiro, caso seja exposta nessa capital (Américo, Carta de 3 de outubro de 1903, Arquivo familiar, RJ. Apud ROSEMBERG, 2002, p. 95).

Seu pedido foi negado sob a alegação de falta de verba e de espaço nas galerias da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. Mas, por outro lado, as negociações com o Barão do Rio Branco avançam. A tela é enviada para o Rio em 22 de novembro de 1903 e é instalada no Palácio do Itamaraty por seu irmão, o pintor Aurélio de Figueiredo (1854-1916),

216 ROSEMBERG, 2002, p. 90.

em 1904, permanecendo até hoje no mesmo local.

Como observou o estudioso Luciano Migliaccio, *Pax et Concordia* foi também uma última tentativa de assegurar a relevância histórica do pintor frente ao poder estatal que mudava de configuração: “Com *Independência ou Morte*, apresentado em Florença em 1887, na presença do imperador e da mais alta aristocracia europeia, Américo candidatava-se a vate do império; nem por isso a Academia abriu-lhe as portas. O nascimento da República ofereceu-lhe a moldura ideal para uma nova tentativa, com *Paz e Concórdia*”²¹⁷.

*

As características das alegorias nas obras comentadas, que foram apenas apontadas neste estudo, são suficientes para mostrar a tensão existente na tentativa de seu enquadramento como gênero: não se restringem a uma espécie de temas, nem a determinados suportes ou linguagens. Sua abrangência ajuda a caracterizá-la como justamente uma ornamentação do discurso, uma ornamentação que intervém no modo como ela se apresenta, na forma plástica, e no modo como interpretamos seu sentido.

O que observamos nas obras e textos, é que aqui se tratou de uma outra alegoria, ou alegorias, que existem enquanto prática e não categoria especulativa. O modo de interpretar “alegoricamente” as obras as transforma em símbolos, mais no sentido romântico do termo. E podemos compreendê-la como uma prática comum no período, utilizada principalmente para analisar obras de caráter narrativo.

O entendimento da alegoria como categoria pictórica decorre de uma instrumentalização, que dá ao ornamento funções pragmáticas. Há o diálogo com as preceptivas classicistas e barrocas, mas aos fragmentos, como num amontoado de ruínas, cujas origens são múltiplas e confusas, e não se pode reconhecer com precisão. O que fica claro existir no contexto estudado, é o eco de um imaginário sobre a alegoria.

²¹⁷ MIGLIACCIO, Luciano. A segunda metade do século. In: *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 113.

Considerações finais

Esta pesquisa procurou identificar e analisar características que permeiam a figuração alegórica em obras produzidas por artistas brasileiros na segunda metade do século XIX. Para isto duas obras de Pedro Américo foram escolhidas para uma análise mais atenta: *Estudo para Libertação dos Escravos* e *Pax et Concordia*, tendo como pano de fundo a comparação com obras do mesmo gênero produzidas em contextos próximos ao de Américo.

Foi percebida nessa produção a recorrência de uma prática alegórica conhecida como “personificação”, um tipo de figuração que se trata, como vimos nos capítulos I e II, da representação de ideias abstratas por meio de formas e atributos humanos, procedimento abundante na produção de Pedro Américo e na pintura de muitos de seus contemporâneos.

A análise de uma das formas de invenção alegórica, a personificação, revelou ligações importantes entre este procedimento e algumas das demandas dirigidas à produção pictórica de fins do oitocentos, tais como o intercâmbio entre gêneros e o novo estatuto e penetração social da pintura decorativa. A idealização das formas e temas parece ter servido a uma espécie de contraponto às vertentes realistas, ancorando-se sobre a importância das ideias, de sua exemplaridade e na busca de vínculos com a Antiguidade greco-romana.

Dentre as características observadas nessas obras, no primeiro capítulo, estão a alusão à cultura da Antiguidade, buscada principalmente pela referência à estatuária clássica, que se nota na anatomia, na gestualidade, vestes das figuras e sintetismo das formas.

Viu-se também a recorrência de uma paleta que se aproxima daquela constantemente prescrita para a pintura decorativa, de poucos contrastes e voltada para superfície pictórica. O tratamento alegórico dos temas encontrou na função decorativa um campo fundamental para sua difusão. Além da necessidade do ornamento, ambas as linguagens partilham o interesse por gestos demonstrativos, aqueles carregam qualidades e não ações.

Além de retornar ao debate artístico em fins do século XIX, sobretudo presente numa

pintura que se aproximou de uma visualidade ou de uma função decorativa, a alegoria foi muitas vezes a linguagem eleita para compor uma produção pictórica de caráter oficial que constantemente se voltou para a representação da nacionalidade ou de ideias oficiais, tanto na Europa quanto no Brasil.

Uma abolição tardia da escravidão em comparação a outras nações, apenas obtida por sua absoluta insustentabilidade e, a seguir, uma monarquia já sem bases de apoio, principal mecenas das grandes produções de temática nacional, perde lugar para o regime republicano. Este, por sua vez, enfrenta diversas dificuldades para eleger uma imagem nova e sólida que representasse simbolicamente a nação. É um cenário que impulsiona a escolha por uma representação não objetiva dos fatos e heróis, mas que exaltasse a importância simbólica dos atos da monarquia, em *Estudo para Libertação dos Escravos*, e do ingresso do Brasil no sistema republicano, em *Pax et Concordia*.

A luta de classes, as pressões das bases escravizadas, não foi representada em caráter monumental pelas obras que se dedicaram ao tema da abolição naquele período. A tela *A Lei Áurea* que Aurélio de Figueiredo executou para o Estado do Amazonas trouxe novidade ao inserir diversos elementos étnicos, numa atitude de agradecimento, mas sem a submissão dos mesmos, tão característica das representações sobre a abolição. Ainda assim, a obra sustenta o ponto de vista da aristocracia sobre o evento.

A descrição do esboço de uma obra que Aurélio de Figueiredo pretendia executar sobre a abolição da escravidão no Brasil aponta para o que seria uma tentativa mais radical de abordagem do tema. Ainda que de acordo com o ponto de vista imperial, a obra traria maior importância ao elemento popular no episódio.

O uso da forma figurada nas produções analisadas parece ter sido uma saída elegante ao problema da representação dos episódios da Abolição e da Proclamação da República. Uma saída que, ao mesmo tempo em que fugia do tom prosaico da pintura de atualidade, elevava o tema à categoria de monumento, dialogando com a pintura de caráter oficial e decorativo praticada na Europa, sobretudo na França.

Nas pinturas de Américo, os agentes das ações são essencialmente os mesmos que figuram em diversas pinturas europeias: personificações de conceitos “universais”, que devidamente a este parentesco terminam por inscrever a monarquia e a república brasileira, em termos visuais, no grande cortejo das nações civilizadas.

A desconstrução de alguns elementos que estruturam a personificação permitiu percebê-la no centro daquilo que temos chamado de um imaginário sobre o “Clássico” que parece permear as concepções artísticas dos pintores comentados. A personificação serviu como um dos meios de se recorrer ao antigo, de vestir-se de sua aura.

É importante frisar que, dentre os elementos identificados na estruturação da prática da personificação, o mais importante deles está no olhar dos artistas sobre a estatuária antiga, seu repertório de gestos, posturas, modos de expressão. As teorias antigas sobre as construções das figuras de linguagem nos discursos verbais também se voltam para a mesma fonte: a figura humana em ação na gestualidade artística, atlética ou oratória.

Na literatura frequentada por Pedro Américo a ênfase da cultura clássica sobre a representação humana é compreendida como uma das causas para a superioridade da arte grega. Portanto, tal ênfase também será perseguida pelo pintor para alimentar a produção contemporânea, tendo por modelo maior um ideal classicista.

As construções alegóricas podem assumir num mesmo contexto cultural predicados de elegante, nobre, fantasiosa, jocosa, pomposa, convencional, entre outros. Se, originalmente, é atribuída a essas figurações a função de dar corpo a ideias abstratas, superiores, o que se percebe ao longo de séculos de seu emprego, é o uso cada vez maior deste procedimento para a representação também de assuntos prosaicos. E até mesmo a utilização do paradoxo de se representar assuntos vulgares em tom elevado para se chegar ao efeito cômico. Deste tipo de figurações estão repletos os jornais de fins do século XIX no Brasil.

Uma das tendências que se percebe em fins dos oitocentos e na prolongação de suas ideias ao início do século XX, é a acentuação da importância de uma “plástica decorativa”, onde as aglutinações e justaposições identificadas à alegoria ganham força. Neste período, a

noção ou o imaginário sobre a alegoria parece se preocupar um pouco mais com as qualidades espaciais e um pouco menos com a representação de conceitos.

Das características semânticas e compositivas observadas, pode-se concluir que a alegoria é a ação de falar e interpretar que deixa marcas nas formas em que se apresenta. Marcas que tendem ao tratamento em superfície, a frontalidade, à clareza dos gestos demonstrativos, à altivez das figuras à antiga, características que Pedro Américo julgou adequadas a importantes temas aos quais se dedicou em fins de sua carreira.

Foi apenas apontada a problemática em torno da transformação no entendimento da alegoria, antes concebida como um ornamento dos vários tipos de discursos, e posteriormente compreendida como uma categoria de produção visual.

Neste primeiro momento, o trabalho empreendido foi o identificar resquícios dessa normativa na prática dos artistas, mutiladas e instrumentalizadas como elas se apresentam. Uma possibilidade de continuidade seria o preenchimento das lacunas existentes quanto aos meios de transmissão e ressignificação dessas preceptivas no contexto brasileiro de fins do século XIX.

Referências

- AICHER, Peter J. **Rome Alive: A Source-Guide to the Ancient City Volume I**. Bolchazy-Carducci Publishers, 2004, pp. 94-95.
- AGULHON, Maurice. **Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914**. Paris: Flammarion, 1989.
- ALBERTI, Leon Batista. **Da pintura**. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, 2. ed.
- ALCIATO, Andrea. **Emblemas**. Edição e comentários de Santiago Sebastián. Tradução de Pilar Pedraza. Madri, Es: Akal, 1985.
- AMÉRICO, Pedro. “Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos”. In: **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro: Correio Mercantil. Publicado entre 30 de setembro e 8 de dezembro de 1864.
- _____. **O Foragido**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s/d (primeira edição publicada em Paris em 1899).
- _____. “A *Carioca* (Resposta ao Sr. Gonzalez Coques)”. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 31 jan 1865, p. 2.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, ed. 12.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio, Introdução, Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes;Edições SESC SP, 2014.
- BELTRAMINI, Guido (cur). **Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia**. Venezia: Marsilio Editori, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LE BRUN, Charles (1619-1690). **Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière**, 1698. Disponível em gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
- BURNET, John. Practical Hints on composition in Painting. In: **A Treatise on Painting in Four Parts**. Londres, 1822.

BROCOS Y GOMEZ, Modesto. **A questão do ensino de belas artes; seguido da crítica sobre a direção de Bernardelli e justificação do autor**. Rio de Janeiro: s.ed., 1915.
_____. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. d'A, 1933.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El-Rey D. Manuel**. São Paulo: Ediouro, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: companhia das letras 2003.

CATÁLOGO DO ACERVO DE ARTES VISUAIS DO MUSEU D. JOÃO VI. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes / UFRJ.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, Editora Unesp, 2001.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. **A Primeira Missa no Brazil, considerações sobre a reprodução chromo-oleográfica do quadro de Victor Meyrelles, exposição do assunto e rápida biografia do autor**. Lisboa: Lalléman Frères, 1878.

CHRISTO, Maraliz. “A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório”. **Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura**. Madrid, Es: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CLXXXV, n. 740, nov-dez, 2009, p. 1159.

_____. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e Tiradentes Esquartejado**. Campinas: Tese em História da Arte, UNICAMP, 2005.

CLARK, Kenneth. **O nu, um estudo sobre o ideal da arte**. Lisboa: Ulisséia, 1956.

COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e sua relações com a pintura internacional**. Campinas, J. Coli, 1997.

_____. **Como Estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e o último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2013.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Trad. e notas Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008.

DENIS, Ferdinand; TAUNAY, Hippolyte. **Le Brésil ou Histoire, Moeurs, Usages et Coutumes des Habitants de ce Royaume**. Paris: Nepveu, Passage des Panoramas, 1822, tome premier.

DIAS, Elaine. **Pedro Américo**. São Paulo: Folha de S. Paulo, Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; 16, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia**, I. Tradução de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

_____. **Fra Angelico: dissemblance et figuration**. Paris: Flammarion, c1995.

_____. **A imagem sobrevivente. História da Arte e temo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **A arte brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli; adaptação do português arcaico para o contemporâneo de Maria Clarice Sampaio Villac. Campinas: Mercado de Letras 1995.

_____. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.

_____. **Graves e frívolos (por assuntos de arte)**. Lisboa: Livraria Clássica, 1910. Reedição: Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes**. Rio de Janeiro: programa de pós-graduação em História Social, IFCS/UFRJ, 2001. (Tese de doutorado).

FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

FERRO, Giovanni. **Teatro D'Imprese**. Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from University of Illinois Urbana-Champaign.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, (1999)

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916**. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

GALVÃO, Alfredo. "Manuel Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro". In: **Revista SPHAN**, nº 14. 1959, pp. 19-119.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del Renacimiento**. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Sobre quadros e livros: Rotinas Acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro, Século XIX**. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, s/d.

_____. "biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação". In: **Novos Estudos**, 8 jul 2008.

GRAFTON, Anthony; *et al.* **The Classical Tradition**. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

GUBERNATIS, Angelo de. **Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti**. Firenze: 1889.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOLANDA, Francisco de. “Da pintura das imagens invisíveis”. In: **Da pintura antiga**. Introdução e notas de Angel González Garcia. Lisboa, PT: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas)

HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Edição de Jesús María González de Zárate. Tradução do texto grego: María José García Soler. Madri, Es: Akal, 2011.

JORNAL do Senado. “Assinada a Lei Áurea”. Uma reconstituição histórica. Edição comemorativa dos 120 anos da Lei Áurea. **Jornal do Senado**, 13 de maio de 2009, Ano XIV, nº 2.801/172.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Brasiliana Itaú**. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, 5. ed.

LAUSBERG, Heinrich. Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura. Madrid: Gredos, 1976.

LEBRETON, Joachim. **Memória do Cavaleiro Joachim LeBreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro**. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, 2.ed.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LIMA, Heloisa Pires. Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret? **19&20**. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_marianne.htm

LOBATO, Monteiro. “Pedro Américo”. **Revista do Brasil**. Ano I, v. 3, n. 11, nov 1916, pp. 256-272.

LOBO, A. A. de Souza. **Bellas-Artes. Considerações sobre a reforma da Academia**. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874.

LOPES, Aristeu E. M. As Alegorias Femininas da República na Imprensa Ilustrada. Rio de Janeiro, século XIX. In: **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina - PR, 2011, pp. 415-425.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Barcelona: Grijalbo, 1965-1967, 4 v.

MACIEL, Fábio D’Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional**. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, 2016.

_____. **Sobre percepção visual, pintura e fotografia na arte brasileira do século XIX**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2010.

MARTIUS, Carl von. “Como se deve escrever a Historia do Brasil”. **Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, n 9, 24, Janeiro de 1845, tomo 6, pp. 381- 403.

MARQUES, Luiz (org.). **A constituição da tradição clássica**. Hedra, 2004.

MARTINS, Lincoln Mello. **Pedro Américo: pintor universal**. João Pessoa : Governo do Estado da Paraíba, 1994.

MARTINS, Renata. Um Emblema Volante...! A Adaptação da Tradição Emblemática nas Missões Jesuíticas da América Latina (séculos XVI-XVIII). In: **Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial**. Belém do Pará: Editora Açaí, 2014, v. 1, pp. 236-251.

MEIRELLES, Victor. “Relatório da II Exposição Nacional de 1866”. In: **Boletim nº 1**. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas (ECA-USP), 2006, pp. 6-13.

MIGLIACCIO, Luciano. **A arte no Brasil entre o segundo reinado e a Belle Époque**. São Paulo: WMF Martins Fontes; Edições Sesc 2015.

_____. A segunda metade do século. In: **Mostra do Redescobrimento**. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. Grotescas, Emblemas, Empresas: Funções do Ornamento no Sistema Figurativo Híbrido da América Colonial. In: **Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial**. Belém do Pará: Editora Açaí, 2014, v. 1, pp. 252-262.

MORAES, Renata Figueiredo. **As festas da Abolição: o 13 de Maio e seus significados no Rio de Janeiro (1888-1908)**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2012.

MOXEY, Keith. **El tiempo de lo visual, la imagen en la historia**. Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015.

OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. **Pedro Américo, sua vida e suas obras**. Paris: Guillard, Aillaud & Cia Editores, 1898.

_____. **Pedro Américo, sua vida e suas obras**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

PAIO, Rangel de S. **O quadro Batalha dos Guararapes, seu pintor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Serafim J. A., 1880.

PALLIÈRE e o Brasil: obra completa. Organizado por Ana Pessoa, Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PATROCÍNIO, José. **Campanha Abolicionista, coletânea de artigos**. Introdução de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Depto Nacional do Livro, 1996.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procopio e Pinacoteca de São Paulo**. Curadoria Fernanda Pitta e Valéria Piccoli, textos Maraliz de Castro Vieira Christo [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Pax et Concordia: A arquitetura como caminho da alegoria. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_paxconcordia.htm

PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2013.

POHL, Frances K. “The decline of history painting: Germany, Italy, and France”. In: EISENMAN, Stephen F. **Nineteenth Century art, a critical history**. London: Thames & Hudson, 1994, pp. 225-237.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **Araújo Porto-Alegre: singular & plural**. Júlia Kovensky; Leticia Squeff (organizadoras). São Paulo: IMS, 2014, p. 264.

RIPA, Cesare. **Iconologia, overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall’Antichità et di própria inventione**. Roma: Lepido Facci, 1603, Primeira edição ilustrada com 150 xilografias de Giuseppe Cesari, Cavalier d’Arpino.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

ROSA, Ângelo de Proença et al. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. **Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista**. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, USP, 1998.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. **Pedro Américo e o olhar oitocentista**. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002.

RUBENS, Carlos. **Vítor Meireles, sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. “A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império”. In: **Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes)**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p. 127-146.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português etimológico, prosódico histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc**. Rio de Janeiro Livraria Garnier, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador : D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Valeria Piccoli Gabriel da. **“A pátria de minhas saudades”: o Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lucia. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. In: **Teresa** revista de Literatura Brasileira [14]; São Paulo, p. 111-129, 2014.

SQUEFF, Letícia. **Uma galeria para o império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 123.

TABORDA, José da Cunha. **Regras da Arte da Pintura, com breves reflexões críticas**. 1815

TURAZZI (org.). **Victor Meirelles - Novas Leituras**. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles, 2009.

VIOLLET-LE-DUC. **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle**. Paris: Chez Bonaventure et Ducessois, 1859, v. 2.

WALTON, W.; SAGLIO, A.; CHAMPIER, V. **Chefs D'Oeuvre of the Exposition Universelle 1900**. Philadelphia, EUA: George Barrie & Son, 1900.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Estudo Introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. de Hebert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

_____. “Essai sur l’allégorie, principalement a l’usage des artistes”. In: **DE L’ALLÉGORIE, ou Traités sur cette matière; par WINCKELMANN, ADDISON, SULZER, etc.** Tome premier. Paris: H. J. Jansen, Imprimeur-Libraire, ano VII da República Francesa.

WIND, Edgar. **Los misterios paganos del Renacimiento**. Barcelona: Barral Editores 1972 (Biblioteca de las Historias - Série Iconológica)

ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo. Um pintor brasileiro do século XIX**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Anexo

Citações à alegoria em textos em circulação no século XIX no Brasil

1. FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

p. 123

Na **alegoria** concorreram os Srs. Leopoldino Joaquim de Faria com a das *Artes*, a qual, apesar de não poucos defeitos, é o melhor trabalho que expôs; o Sr. Estêvão Roberto da Silva com a da *Caridade*, e do Sr. Pedro Américo com as da *Noite* e da *Carioca*.

A *Carioca* é uma variante de outra já há anos exposta, conservando o defeito da perna dobrada, com proporções inaceitáveis. A posição da figura não é má, a carnação é bem trabalhada. No horizonte, e como reflexo na água que está aos pés da mulher, há uns tons azuis fortes de mais; não obstante, prefiro esta à sua outra **alegoria**: A *Noite*.

Da *Carioca* conheço a fotografia de um quadro muito semelhante; não direi que deste fosse copiada, mas talvez inspirada; quanto à *Noite*, a reprodução em gravura de uma pintura alemã que apresentam em competência, e como original de que se serviu o pintor brasileiro, há tão longínquos pontos de contato, que seria levar muito longe as exigências de originalidade, se deles tirássemos provas de um plágio.

Infelizmente, para a condenação da *Noite*, não é o plágio prova única e aliás discutível com o documento até agora exibido; se outro se não apresentar, a originalidade da **alegoria** do nosso pintor ficará de pé. Outros senões, porém, se impõem tão acentuadamente ao olhar menos entendido, que colocam essa composição muito abaixo das que do mesmo autor a ladeiam, na face oriental da galeria.

p. 124

O Sr. Estêvão é um artista laborioso e modesto, tem amor à arte, mas parece-me que a não tem estudado bastante; os seus retratos geralmente são duros e o desenho pouco castigado; ainda assim, alguns dos expostos são dignos de ver-se; outro tanto não diremos da sua **Alegoria da Lei de 28 de Setembro**, mesmo como esboço deixa muito a desejar.

2. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **A arte brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli; adaptação do português arcaico para o contemporâneo de Maria Clarice Sampaio Villac. Campinas: Mercado de Letras 1995.

pp. 125-126

Leão Pallière Grandjean Ferreira foi um distinto artista, dotado de verdadeiro engenho e habilidade.

Unindo decidido culto do belo antigo à facilidade de um desenho encantador, fez especialidade dos assuntos bíblicos e das **alegorias** com primoroso gosto de composição, de estilo e de cor.

(...)

Não desmente esse apurado gosto de compor o “Fauno e bacante” (nº 333, A. B. A.) que, apesar de ser assunto inspirado na mitologia, é superior ao “Cristo no Jardim de Gethesemani”. Assunto de menor importância e por conseguinte sujeito a outra interpretação, o Fauno não apresenta a severidade de linhas, que se nota na **alegoria** às artes. Obedece a composição diferente. Ainda assim o seu segredo de grupar não desmerece em rigor, nem perde em simplicidade o que poderia desmerecer e perder se tratado fora por mãos menos amestradas.

p. 126, sobre a pintura *Alegoria à Reforma dos Estudos*, de Pallière.

A composição é de uma simplicidade tocante, de uma preciosa pureza de linhas que lembra, em harmonia e singeleza, a severidade das linhas gregas. O colorido é simples, rico em limpidez, feliz na tonalidade. O caráter decorativo relaciona-se perfeitamente com o fim a que a sala é destinada, e com o caráter do edifício. Nem mais um desperdício de linha, uma prolixidade, um desgarre de pincel. Sob a cúpula azul do céu estão reunidas a escultura, a arquitetura e a pintura. A arquitetura, a grande arte social por excelência, figura no centro, sobre uma grande cadeira grega, tendo ao lado as co-irmãs. As expressões dessas três figuras, delineadas pelo molde formoso e ao mesmo tempo grave de onde saíram as peregrinas belezas do paganismo, se traduzem em serenidade, saber e talento. Sobretudo, a que preside a reunião patenteia, nos corretíssimos traços fisionômicos, galhardo talento, e soberana calma.

pp. 161-162

Para a exposição de 1884, Pedro Américo enviou, de Florença, catorze quadros.

Entre eles figuravam uma reprodução da *Carioca*, obra composta antes de “Sócrates e Alcebiades”, um outra **alegoria** “A noite” e três retratos.

p. 166

“A noite” é uma composição muito inferior às precedentes. A natureza do assunto mais se presta à escultura, entretanto, se o artista o tivesse tratado por outra maneira, cuidando mais da cor, poderia ser aceito. Como painel decorativo falta-lhe cor; falta-lhe relevo, a luz não tem foco precisado, é fraca e uniforme.

p. 176

A sua obra é “um feliz encontro, onde os heróis daquela época *se viram todos reunidos*”. (resposta aos críticos de Guararapes). Disse ele e disse bem. Logo este quadro é uma **alegoria**. Efetivamente, a disposição dos grupos de combatentes afirma que o intento do artista não foi outro que reunir, por uma maneira bonita, os heróis da guerra contra os soldados de Keewer.

p. 177

formam um bando de figuras estáticas que fazem do conjunto do quadro uma verdadeira **alegoria**, uma aglomeração de personagens bem posadas, bonitas, estudadas com predileção pelo acabamento de todas as suas vistosas e bem confeccionadas vestimentas.

p. 189

Aurélio de Figueiredo foi companheiro de estudo de Décio Villares. Possui, como este, uma rara habilidade de fazer e tem a palheta variada e brilhante. E, não obstante a predileção pelas **alegorias** e telas decorativas o seu sentimento estético abrange mais vasta extensão.

p. 190

Nos pequenos quadros de gênero, nas **alegorias**, nas fantasias a pincel, o talento de Aurélio tem uma feição característica. Vê-se que todo o trabalho é espontâneo e rápido.

p. 213

As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as **alegorias**, pertencem ao muro dos templos, dos aquartelamentos.

p. 249, sobre escultor Almeida Reis

Ontem foi Antonio José, que saiu da sua oficina, gesso que valia o bronze; hoje é a estátua **alegórica** do Progresso, bronze que vale a imortalidade! [...] É uma bela figura talhada em molde clássico, seminua, robusta de vida e mocidade. Olha obliquamente para a rua, numa expressão de força e de arrojo, e nos traços, os mais leves, da sua simpática fisionomia paira o doce reflexo de uma bondade infinita. Cerviz hercúlea; corpo que relembra o esbelto contorno dos atletas gregos; posição que rivaliza com as mais notáveis linhas da escultura antiga, tipo que se fora desencavado da poeira de

remotas eras faria o assombro da Humanidade, tal é esta magnífica **alegoria** que se harmoniza esplendidamente com o edifício onde está.

p. 262, citação de Pierre Petroz

Em tais colisões dir-se-á com Pierre Petroz: “Se é indispensável exercitar a vista e a mão não é menos indispensável cultivar o espírito. Saber para poder, tal deve ser, antes de tudo, a divisa da arte”.

3. BROCOS Y GOMEZ, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. d’A, 1933.

pp. 21-22.

Há outra fórmula da beleza que é fazer *arte pela arte*; esta fórmula faz consistir a beleza da obra na sua perfeita execução, sem ter em conta a idéia que se pretende nela desenvolver. E há outra fórmula, a dos idealistas, que consiste em representar as idéas em estilo **simbólico**: estes, no meu entender, são os que enveredam pelo caminho mais certo.

p. 39

Não podemos esperar do escritor e do artista cuja razão seja vulgar e com a qual perde o mérito das idéas elevadas e, portanto, civilizadoras.

O artista póde deitar mão de outros instrumentos para dar fôrma sensível ao assunto e às cousas abstratas, como sejam: a justiça, a bondade, o altruísmo, etc.

p. 130

Da **alegoria**

É muito usada nas capas dos jornais ilustrados e sobretudo nos tectos das habitações, onde dá alegria com suas côres brilhantes de desenhos expressivos e agradáveis à vista. Esta pintura entra mais na arte decorativa e por sua natureza não póde deixar de o ser, porquanto, sendo a pintura **alegorica** uma ficção, os seus personagens nunca existiram na realidade e permite ao pintor uma larga margem para desenvolver a sua fantasia.

A pintura **alegórica** não tem limites: o pintor pode servir-se dela para mostrar onde pode chegar a sua imaginação criadora e original.

4. JORNAL do Commercio. Suplemento ao Jornal do Commercio. Ano 51, n. 81, 21 mar 1872.

p. 10

Ao cimo da rua Santo Antonio e no sitio onde se acha o obelisco de pedra vêem-se pintadas a transparente, do lado direito as armas brasileiras, do esquerdo as portuguezas, e no centro uma allegoria representando o seguinte: O Porto mostra ao Douro a bella estrella de D. Pedro II, a qual desponta no horizonte. Tudo isso é acompanhado de todos os accessorios para uma apparatusa iluminação.

5. JORNAL do Commercio. Ano 51, 22 jun 1872.

p.3 descrição do projeto para o Monumento da Guerra do Paraguay, de Francisco Caminhoa.

Concebeu uma ideia grandiosa, representando o Brazil sob fôrmas que, para alguns, talvez, não são verdadeiramente americanas.

Ele entendeu que o Brasileiro intrepido, resignado, patriota e desinteressado era um verdadeiro Espartano.

Eis a razão por que, em vez de um indio das selvas, que, por certo, não é o typo do Brasileiro civilisado, e descendente da grande raça greco-romana, tomou por allegoria uma guerreira espartana - o architecto teve em mente representar o Brazil esmagando o monstro da anarchia.

Este grupo repousa sobre uma esphera azul com estrellas douradas, representando as províncias do Imperio.

6. JORNAL do Commercio. **A Igreja e o Estado**. Rio de Janeiro, 28 dez 1873.

p. 4,

Um pouco distante se vê o *Arrependimento*, representado por uma mulher em luto, desgrenhada, com os vestidos dilacerados, em attitude de desespero, e que lacrimosa encara a *Verdade* que apparece no fundo do quadro caminhando lentamente para o lugar occupado pela *Calumnia*.

Mal sabia Apelles que a allegoria, com tanto talento pensada e executada, exprimia uma situação bem apartada do seu tempo!

Apelles pintou a côrte romana o ultramontanismo em acção.

E se o *arrependimento* fosse figurado por um governo tímido, e a *verdade* pela civilização moderna, a allegoria representava fielmente a situação em que nos achamos!

7. JORNAL do Commercio. Suplemento ao nº 211. Rio de Janeiro, 31 jul 1875.

s/p.

Sahio tambem na mesma folha official o programma para o projecto de monumento, que vai erigir-se ao heroico marechal duque da Terceira nesta capital, na praça dos Romulares, vulgo Caes do Sodré. [...] a obra deve consistir em uma estatua pedestre de bronze sobre pedestal de marmore nacional, de grandeza proporcionada àquella

praça; preferir-se-ha a allegoria, quando o artista julgue a proposito ornamentar o pedestal com qualquer baixo-relevo.

8. O MEQUETREFE. Ano I, n. 21, Rio de Janeiro.

p. 2

O quadro da ultima pagina sob a inscrição - *A luz mette medo aos morcegos* - é uma bonita allegoria à luz brilhante, que do voto livre ha de irradiar-se por toda a superficie do Imperio, espancando as trévas e afugentando os morcegos representantes do obscurantismo.

9. A IDEA. Publicação mensal. Segunda série, n. G, 01 out 1875.

p. 92

Hoje a arte serve-se dos symbolos naturaes para exprimir a perversidade humana. Dispõe no leito uma criança dormindo o somno da innocencia, e junto a figura humana com os gestos, a postura e physionomia do assassino.

A allegoria grega representava as forças naturaes por figuras humana, sem a expressão das forças representadas. A justiça era figurada tomando a fôrma de uma mulher sentada, tendo a balança na mão esquerda e a espada na direita. representação que é puro symbolo convencional; faz comprehender, mas não dá lugar a sentimento esthetico. A arte moderna tira a venda dos olhos da mulher; dá-lhe a expressão da inteireza, da consciencia elevada, e supprime-lhe do rosto os traços que manifestam o interesse e a paixão. Assim o artista não symbolisa só; exprime e produz o sentimento esthetico da justiça.

10. O PAIZ. **Terremoto na Hespanha**. Rio de Janeiro, 8 abr 1885, nº 96, ano II, p. 1.

De Juiz de Fora acabamos de receber uma interessante publicação **alegorica** ao triste acontecimento que enlutou a Hespanha.

É um jornal, contendo duas páginas illustradas e duas paginas consagradas à collaboração de diversos homens de letras dessa localidade.

A **alegoria** que orna a primeira pagina é composição do distincto paysagista Hippolyto Caron e a da quarta pagina foi executada pelo Sr. Georges, que a copiou do *Journal Illustré*.

11. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **Araújo Porto-Alegre: singular & plural**. Júlia Kovensky; Leticia Squeff (organizadoras). São Paulo: IMS, 2014.

p. 264

O gênio da América, que decorava o teto da principal sala deste paço, foi sempre considerado como primorosa produção; há imensos contemporâneos que ainda se recordam de suas belezas: esta obra foi substituída por outra **alegoria** pintada por Manuel da Costa, espécie de Gôngora acromático, apóstolo dos delírios borromínicos, mas hábil na cenografia.

12 **CORREIO da Manhã**. Paz e Concórdia. Rio de Janeiro, 19-20 de maio de 1904, p. 2.

Paz e Concórdia

Já se acha na secretaria das Relações Exteriores o quadro de Pedro Américo Paz Concórdia que foi adquirido pelo Sr. Barão do Rio Branco, para figurar naquela secretaria.

Esse belo quadro tem 4,12 metros de comprimento e 3,12 de altura.

Representa esse esplêndido trabalho do notável artista brasileiro o templo da Paz e Concórdia, em cuja entrada vê-se a reprodução do painel do Ipiranga e um grande cortejo dando a ideia da sociedade moderna.

De um lado a estátua de Colombo com um globo na mão direita e do outro a estátua de Cabral, erguendo a cruz da espada como símbolo da conquista e do domínio.

Outras **alegorias** representando a Arte, a Poesia, a Lei e a Força, admirável e artisticamente combinadas, completam a ideia da Paz e da Concórdia, dando uma elevação de vista e de valor ao notável quadro.

Este vai ser ricamente emoldurado e descansará sobre lindo pedestal de madeira de lei, devendo ficar colocado no andar superior da secretaria das relações exteriores em frente à escada principal.

12 **JORNAL do Commercio**. 4 de outubro de 1903. Apud. OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. **Pedro Américo, sua vida, suas obras**. 1943, p. 187.

Diante do Templo da Paz e da Concórdia, em cuja entrada vê-se a reprodução do painel do Ipiranga, um grande cortejo representando a sociedade antiga encontra-se com outro representando a sociedade moderna, e elevam-se, de um lado a estátua de Colombo com uma âncora na mão direita e um globo na esquerda, do outro a estátua de Cabral erguendo o cruz e a espada – símbolo de conquista e de domínio. Ambas repousam em embasamentos que representam vasos marítimos.

Mais abaixo, no topo da escadaria que dá acesso ao templo, um coro de vestais en-

toa um hino de paz, enquanto a Nação Brasileira, ao mesmo tempo inspirada pelas duas tradições: cristã e pagã, e coroada pela Glória, segue o caminho iluminado pela Civilização, para receber as homenagens das Nações principais do mundo, à testa das quais avança a América do Norte, como a mais esclarecida ou a mais forte do continente americano.

Dois rapazes lhes oferecem vinho espumante e frutos primorosos, enquanto a história escreve uma data memorável (a do laudo de Berna), e o Gênio do Mal roja por terra, quebrando a espada inutilizada pelo triunfo da Justiça.

Ao lado da História, a Poesia tende a mão à lira em que vai celebrar o fato jubiloso. Pequenos gênios arrastam coroas para tapear o caminho quem pisa o Brasil, que também é vitoriado pelos homens mais ilustres, como pelos mais obscuros. A Arquitetura e a Pintura – as duas artes mais desprezadas na nossa civilização – numa postura suplicante, chamam para elas a atenção da Grande Vitória.

13 Dr. Ennes de Souza. “Tela **alegórica** da abolição”. In: **O PAIZ**. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1888, p.2.

Tela **alegórica** da abolição

Quem houver, nestes últimos dias, visitado a exposição de quadros da *Glance Elégante*, terá podido apreciar o esboço da grande tela **alegórica** comemorativa da abolição da escravidão, que projeta executar o nosso inteligente e consciencioso pintor nacional Aurélio de Figueiredo.

Por esse pequeno e ligeiro esboço se pode já bem avaliar da elevação e justeza da concepção do artista, que, em uma **alegoria** cheia de verdade e de grandeza, conseguiu consubstanciar toda a história do abolicionismo no Brasil em uma síntese potente, na verdadeira altura da epopeia que ela comemora.

O arco triunfal, ao modo dos monumentos grandiosos de Tito e de Constantino, e talvez do primeiro entre todos, do arco da Estrela, aqueles representando as conquistas da antiga Roma, e este os feitos heroicos da república e do império francês – é a condição monumental do grande quadro, a verdadeira nota épica da abolição.

Esse símbolo arquitetônico envolvera em seu porte, em seus nichos cheios de estátuas e de bustos, em seus medalhões e baixos-relevos, assim como em suas inscrições, isto é, nas figuras ou nos nomes dos batalhadores mortos na grande campanha que teve seu desfecho glorioso entre as flores e as aclamações de 13 de Maio de 1888 — a vitória da primeira e mais ingente das causas nacionais, que é a de reintegração da criatura humana em seus direitos e de uma parte da nação brasileira até então escravizada no grande convívio da pátria livre!

A estátua **simbólica** da pátria é pela primeira vez no Brasil representada no quadro de Aurélio de Figueiredo por uma bela mulher em mármore, como convém a idealização e a concretização simultânea do sentimento nacional. Rompeu assim o artista com o anacronismo do “caboclo emplumado”, não aceitando essa força componente de nossa nacionalidade como única, quando para esta resultante concorrem ainda os elementos africano e europeu, não podendo de certo a pare ser tomada pelo todo.

Esta feliz ideia é uma das mais arrojadas originalidade do quadro; todas as mais belezas complementares ou decorativas decorrem dessa nova concepção da pátria brasileira. A glória coroando a pátria, a poesia espargindo incenso na trípode ardente, a musa da história – Clio, inscrevendo as datas memoráveis da abolição no escudo nacional, são corolários da figura principal.

A parte tocante do quadro é a família negra, composta do que ela tem de mais fraco: o velho, a mulher e a criança. Ajoelhados perante o altar da pátria, que acaba de redimi-la, representa ele no velho o passado de horrores da escravidão; na mulher o presente de alegria que surge da angustia e na criança o futuro cheio de bênçãos da liberdade.

O fato notável de não achar-se ali o homem válido, o forte varão que bateu-se galhardamente pela sua liberdade em Itú, a Lexington da libertação de escravizados no Brasil, deixa imediatamente perceber que ele já se acha entre os seus concidadãos no másculo séquito que levanta vivas à liberdade.

A parte oficial ou aristocrática do quadro está representada na augusta princesa regente, a grande redentora dos cativos, que, com a pena de ouro mimoseada pela nação, assina o decreto diamantino, que para sempre lavou a pátria brasileira da mancha original da escravidão; está também nos vultos principais do ministério, que praticou o ato de maior grandeza dos tempos modernos.

O tom essencialmente democrático do quadro é dado pela imensa multidão, onde de destacam os principais promotores da abolição, isto é, daqueles que na imprensa, nos comícios, na propaganda o por atos imorredouros, mais hajam trabalhado, sofrido ou conseguido em prol da liberdade. Esta parte do quadro é exatamente a mais difícil para o artista. E aquele que exige o emprego de toda a sua probidade e todo o seu critério – ambos acima de qualquer dúvida.

Como nota fundamental histórica destaca o artista a estátua de José Bonifácio, o velho, em merecida apoteose, e como característico imprescindível de sua sinceridade cívica dá ele como nota democrática por excelência ao seu quadro a proeminência entre os trabalhadores vivos, em honra à raça redimida e aos serviços de Spartacus a ela prestados nos últimos dez anos da campanha final, a um tribuno popular que a simboliza por sua cor e por sua origem, empunhando a bandeira branca da Redenção.

A despreocupação absoluta de Aurélio de Figueiredo em agradar este ou aquele grupo, esta ou aquela personalidade oficial ou popular, a sua reconhecida independência de artista livre, a sua orientação verdadeira pela bússola do patriotismo e o critério com que consultará, estamos certos, a verdade dos acontecimentos de nossos dias ao lado da verdade histórica, a hombridade, em suma, com que consultará todos os elementos do dificultoso problema que ele vai tentar resolver, tornam o seu empenho digno do auxílio o da cooperação de todos os brasileiros e amigos estrangeiros do Brasil que queriam ver perpetuado na tela o maior dos feitos de nossa pátria, aquele que acaba de abrir uma nova era a liberdade e a prosperidade nacional.

Trabalho como este, e como a outra grande tela de verdadeira orientação positiva, projetado pelo não menos consciencioso e distinto artista Décio Villares sobre o “Concurso Africano” no Brasil; as produções dignas de escultura, e da alta arquitetura triunfal, vão constituir, por certo, elementos imorredouros do renascimento das artes no Brasil, graças ao *fiat lux* da abolição, como a Reforma pelo livre exame, produziu a renascença das letras, das artes e das ciências no velho mundo.

Para as obras primas projetadas pelos nossos melhores artistas, e entre elas, para o notável tentâmen patriótico de Aurélio de Figueiredo, querendo o povo brasileiro

concorrer em larga subscrição com a módica quantia de 500 réis – ou com menos ainda para os que assim o entenderam – estamos seguros que boas somas serão reunidas, e, sendo elas honestamente aplicadas, possuiremos trabalhos de arte dignos do grande ato nacional, que nos enche a todos de legítimo orgulho e de alegria.

Ao nosso singelo pedido, nas diversas redações só achará uma lista popular de subscrição para o quadro de Aurélio de Figueiredo.

Temos pedido igualmente a alguns dignos membros de corpos docentes e académicos de nossas escolas diversas, tendo-se eles patrioticamente incumbido da tarefa de promoverem uma modesta subscrição para esse fim entre os seus colegas.

Aplicando *ex-corde*¹ o belo propósito que nos foi comunicado de primeira mão pelo próprio Aurélio de Figueiredo, e acreditando-o na altura de sua grande missão, levamos, pelo modo por que acabamos de fazer, a nossa pequena pedra para o monumento que ele quer levantar em honra do Brasil livre.

14 AMERICO, Pedro. “A *Carioca* (Resposta ao Sr. Gonzalez Coques)”. **Correio Mercantil.** Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 31 jan 1865, p. 2.

Sim, faça S.S. com os pinceis, e não com a pena, a demonstração da sua autoridade na matéria; exponha depois ao público a grandiloqua expressão dos seus conhecimentos em estética aplicada, que, se corromper ela à grande ideia que temos de uma divindade **alegórica**, e ao mesmo tempo da beleza do nosso tipo, então seremos os primeiros a queimar incenso em torno da vossa criação, e a encher de louros o pedestal em que pisar... Mas de outro modo não.

¹ *Ex-corde*, de coração.